DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

ILLUSTRIERTE MONATSHEFTE

FÜR MODERNE MALEREI
PLASTIK · ARCHITEKTUR
WOHNUNGS-KUNST UND
KÜNSTLERISCHE FRAUEN-
ARBEITEN

DARMSTADT
VERLAGSANSTALT ALEXANDER KOCH

MAY 18 1966
ERSITY OF TORONTO
107819

INHALTS-VERZEICHNIS.

BAND XXIX

Oktober 1911—März 1912.

TEXT-BEITRÄGE:

	Seite
Münchner Sommer-Secession 1911. Von Wilhelm Michel—München	3—6
Maler, Dichter, Kritiker. Von Franz Servaes—Wien	9—16
Schweizer Bilder. Von Paul Westheim.	23—28
Angelo Jank—München. Von Richard Braungart—München	31—36
Eine neue Ausstellung der Künstlerkolonie Darmstadt 1913	38
Von der Gelassenheit beim Betrachten der Kunstwerke. Von Hans Thoma—Karlsruhe	45—46
Haus Breul von Arch. Hermann Muthesius und Haus Liebermann von Arch. Paul Baumgarten. Von Robert Breuer.	47—48
Raumbildung in der Baukunst. Von Dr. A. E. Brinckmann—Aachen	52—58
Ein ländliches Wohnhaus von Architekt I. A. Campbell. Von Adolf Vogt	60—64
Reise und Kunstgenuß. Von Wilh. Frank	67—72
Neue Bildnis-Aufnahmen von F. E. Smith	75
Das Porträt und die Photographie. Von Dr. Paul Fechter—Berlin	76—81
Von der Renaissance des Berliner Porzellans. Von Paul Westheim—Berlin	82—89
Goldschmiede-Arbeiten von Emil Lettré. Von Paul Westheim	90
Das Äußere der Frau als Kunstwerk. Von Margarete Pochhammer—Berlin	96—99
Die Mannheimer Kunstbewegung. Von Dr. F. Wichert—Mannheim	109—120
Bildhauer Richard Luksch—Hamburg. Von Wilhelm Niemeyer—Hamburg	123—131
Eine Villa von Bruno Paul in Frankfurt a. Main. Von Dr. Carl Weichardt	135—173
Wiener Serapis—Fayence	176—182
Moderne Wiener Textil-Arbeiten	183—189
Das Stadt-Theater in Bremerhaven. Von Robert Breuer—Berlin	192
Die Neuerwerbungen der Nationalgalerie. Von Robert Breuer—Berlin	195—202
Die Magdeburger Kunstschau 1911	Seite 204
Kaiser Friedrich-Denkmal zu Aachen. Von Max Schmid—Aachen	209—210
Neue Gemälde von Walther Püttner. Von Wilhelm Michel—München	213—214
Menschliche Werte in der Kunst	216—222
Cavalierhaus Seeleiten	225
Stilsorgen. Von Otto Schulze—Elberfeld	226—228
Architekt Eduard Pfeiffer—Berlin. Von Anton Jaumann—Berlin	231—235
Die Arbeitsschule. Von Direktor Dr. A. Pabst—Leipzig	236—244
Das Kleinsiedlungsdorf auf der Ostdeutschen Ausstellung Posen 1911. Von Paul Fischer—Posen	245—262
Stickereien d. Kunstgewerbesch. zu Hamburg	263
Gestickte Bilder. Von Anton Jaumann	274—275
Kruse-Puppen. Von A. Jaumann—Berlin	277
Neue Grabdenkmäler der Wiesbadener Gesellschaft für Grabmalkunst. Von Dr. von Grolman—Wiesbaden	278—280
Das neue Stadthaus von Berlin	282
Der Streichelbrunnen	282
Albert Weisgerber—München. Von Wilhelm Michel—München	285—296
Im Berliner Kunstgewerbe-Museum	296
Josse Goossens—München. Von W. Frank	297—298
Fortbildungen des Impressionismus. Von Dr. Paul Fechter—Berlin	299—304
Anmerkungen zu Anton Hanak und seinem Werk. Von A. Roeßler—Wien	307—310
Das neue »Odeon-Kasino« in München von Arch. I. A. Campbell. Von Wilhelm Michel—München	313—322
Vier neue Familienhäuser. Arbeiten der Architekten Th. Veil u. G. Herms—München. Von F. von Ostini—München	325—343
Ein Kaufmannsbau	343
Schlaf-, Neben- und Wirtschaftsräume	344—345
Publikums-Geschmack. Von P. Westheim.	346—349
Die »Neue Secession«. Von Dr. E. Bender.	352
Neue Stickereien	354—356

	Seite
Die Winter-Schwarz-Weiß-Ausstellung der Berliner Secession. Von Dr. Ewald Bender—Berlin	355—368
Künstler und Kunstpreise. Von Dr. Georg Swarzenski-Frankfurt-M.	370-382 u. 433-436
Die Plastik auf der Winter-Ausstellung der Berliner Secession. Von Dr. Ewald Bender—Berlin	385—387
Zum Wieder-Erwachen der Ornamentik. Von Prof. E. Zimmermann—Dresden	387—392
Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe 1911—12 im Museum für Kunst und Industrie in Wien	397—398
Zu einem Friedhofs-Entwurf von Fr. Gildemeister. Von Rudolf Alexander Schröder—Bremen	415—418
Landschaften von Willy Prectorius	419
Chinesische Vasen	419—420
Ein neues Geschäftshaus von E. Schaudt	420
Max Pechstein—Berlin. Von Robert Breuer	423—430
Zu einigen Blättern aus Hans Böhlers Ostasiatischer Studienmappe. Von A. R—r.	439—444
Photograph Josef Pécsi—Budapest. Von V. Hoffmann	445
Leopold Graf von Kalckreuth. Von Paul Westheim	451—454
Bildhauer Jan Stursa—Prag. Von Arthur Roeßler—Wien	456—466
Gedeckte Tische. Aus der Ausstellung im Hohenzollern-Kunstgewerbe Haus. Von Paul Westheim—Berlin	469 476
Vom Kleingrät. Von Paul Westheim	478—480

ABBILDUNGEN
(SACHLICH ZUSAMMENGESTELLT):

Arbeiter Häuser und -Wohnungen S. 245—261; Architektur S. 47—53, 58—62, 64—66, 132—142, 225—228, 245—250, 324—325; Ausstellungs-Räume und -Gebäude S. 123; Beleuchtungskörper S. 155, 161—162; Bibliothekszimmer S. 145—147; Blumenbehälter -Vasen, -Kübel etc. S. 102, 177—181, 405, 410—411; Bowle S. 93; Buchschmuck und Bucheinbände S. 230—233, 354, 382; Denkmäler und Brunnen S. 72, 129, 208—209, 282, 308—309, 401; Edelmetall-Arbeiten S. 90—93, 102, 242—243, 404—407, 409; Empfangszimmer S. 70—71, 150—156, 236, 300; Erker- und Fenster-Anlagen S. 150—151, 171, 234, 329; Friedhof S. 415—418; Gardinen S. 143—144, 327; Gartenanlagen und Gartenarchitektur S. 72, 412—414; Gartenmöbel S. 100, 482; Gemälde S. 2—13, 23—44, 108—120, 194, 198—205, 212—222, 281, 284—303, 359, 373, 423, 426—435, 438, 444, 450—455; Gläser S. 408—409; Grabmäler S. 130, 244, 278—280, 384, 387, 402; Hallen und Dielen S. 55, 63, 163—170, 238—239; Herren- und Arbeitszimmer 145—149; Illustrationen S. 230—233, 382; Kabarett S. 312—320; Kamine und Öfen S. 169, 235; Kassetten und Dosen S. 91, 97, 103, 404, 408—409, 488; Keramik S. 102, 176—181, 408, 410—411; Keramik, figürliche S. 82—89, 96—99, 494; Kinderzimmer S. 237; Kissen und Decken, gestickte S. 94—95, 263—264, 353, 399, 402, 490; Kleinwohnhäuser S. 245—261; Körbchen S. 400; Korbmöbel S. 100, 272—273; Küche S. 174; Landhäuser S. 47—55, 58—63, 67—69, 132, 225—228, 324—349; Lauben und Gartenhäuschen S. 412—414; Lederwaren S. 103; Mädchenzimmer S. 172—173; Malerei, dekorative S. 3, 198, 265, 315—319, 376—379; Medaillen S. 393; Metallarbeiten S. 90—93, 103, 162, 242—243, 404—407, 488—489; Panneaux und Wandbehänge S. 264, 274—275; Photographie, künstlerische S. 74—81, 445—449; Pianos S. 330; Plastik, figürliche und ornamentale S. 15, 18—22, 82—89, 122—131, 208—209, 223, 282, 306—310, 384—394, 457—466, 491—492, 494; Posamenterien S. 183—185; Puppen S. 105, 190—191, 276—277; Salons S. 150—155; Schlafzimmer S. 261; Schmucksachen S. 92; Schnitzereien S. 156; Schränke, Zierschränkchen S. 149; Sitzmöbel S. 100, 272—273, 328—330; Speisezimmer S. 157—161, 234—235, 348—349; Spiegel S. 241; Spielsachen S. 104—105, 351; Spitze S. 266, 490; Stadthäuser und Villen S. 67—71, 134—175; Stickereien S. 94—95, 186—189, 263—265, 274—275, 353—356, 357—403, 420, 482, 490; Stoffe, gewebte und bedruckte S. 267—271; Tafelgeräte und Tafelschmuck S. 82—90, 93, 97—99, 102—103, 162, 176, 405—408, 468—487; Täschchen S. 95, 355—356, 397, 401—402; Tische, gedeckte S. 100—101, 468—487, 488—489; Toilettenund Ankleidezimmer S. 241; Treppenhäuser S. 163, 322, 327, 343; Uhren S. 178—179; Veranden S. 331; Vorräume, Eingangshallen, Fluren S. 142—144, 175, 326—327, 343, 348; Wandbekleidungen S. 267—271; Wohnzimmer und Wohndielen S. 55, 63, 70—71, 260, 328—330; Zeichnungen, Radierungen, Lithographien S. 17, 195—197, 206, 230—233, 354—358, 361—375, 380—382, 422, 424—425, 436, 439—443

KLEINE KUNST-NACHRICHTEN:

	Seite
Berlin . S. 106. 192. 235. 281. 282. 350. 352. 419. 420.	491
Bremen	192
Darmstadt	106
Hannover	106
Köln	281. 491
Magdeburg	489
München	350. 429. 492
Prag	352
Stuttgart	419

* * *

Namen-Verzeichnis.

	Seite
Alt, Rudolf von	202
Amberg, Adolf—Berlin	82—86
Amiet, Cuno	281
Baluschek, Hans—Berlin	357
Baumgarten, Arch. Paul—Berlin	51
Beckmann, Max—Berlin	370
Behn, Prof. Fritz—München	402
Bender, Dr. Ewald—Berlin 102. 281 352 355 385	
Biéler, Ernest—Paris	22—25
Bloos, Richard—Paris	5
Böhler, Hans—Wien	438—[illegible]
Bolek, Arch. Hans	400
Bone, Muirhead—London 307	300
Brantzky, Arch. Franz—Köln	491
Brauchitsch, Margarete von—München 100.	482
Braungart, Richard—München	31—36
Bremer & Dornbrach—Berlin	274—275
Breuer, Robert—Berlin 47 100 102. 195 423	
Brinckmann, Dr. A. E.—Aachen	52—58
Bruck, Franziska—Berlin	468—473
Bühler, Hans Adolf—Freiburg	7
Burger, Fritz—Zehlendorf	27
Burl, Max—Brienz	26
Campbell, Architekt Ino A.—München 60.	312—322
Christiansen, Professor Hans—Paris	268—280
Cippico, Anna—Wien	400
Corinth, Lovis—Berlin	381
Courbet, Gustave	114
Daubigny, Charles	102
Derichs & Sauerteig—Coburg	272—273
Eckmann, Otto	371
Edzard, Kurt—Erfurt	392
Elkan, Benno—Aisbach	393
Erhard, Oberbaurat L.	64
Fachschule für Tonindustrie—Znaim	408
Fechter, Dr. Paul—Berlin 76—81.	200—304
Festersen, Friedrich—Berlin	102
Feuerbach, Anselm	112—113
Fischer, Reg.- u. Baurat Paul—Posen	245—262
Flandrin, Jules—Paris	5
Franck, Professor Ph.—Berlin	362
Frank, Wilhelm 67—72,	207—208
Frankfurter, Frau Toni—Berlin	487
Friedmann, Ernst—Berlin	480
Füger, Friedrich Heinrich	108
Füßli, Johann Heinrich	106—107
Gabler, Ernst—Berlin	301
Gaul, Professor August—Berlin 282.	304
Geiger, Willi—Charlottenburg 362.	380
Geiringer, Helene—Wien	401—402
Genelli, Bonaventura 195	206
Gericault, Theodore	[illegible]
Giese, Wilhelm—Magdeburg	35[illegible]
Gildemeister, Fr.—Bremen	415—418
Gipkens, Julius—Berlin 400 484	487
Gogh, Vincent van	12[illegible]
Goossens, Josse—München 4[illegible]0—10	297—303
Groeber, Hermann—München	[illegible]
Grolman, Dr. von—Wiesbaden	278—280
Habermann, Freiherr von—München	3
Haiger, Arch. E.—München	270—280
Haller, Hermann—Paris	384
Hanak, Bildhauer Anton—Wien	307—310
Hänsler, Architekt Philipp—Wien	405—407
Herdt, Friedrich Wilhelm	100
Hodler, Ferdinand—Genf	2
Hofer, Anton—Wien	186 180
Hoffmann, Prof. Josef—Wien 305	408—400
Hoffmann, V.	445
Hofmann, Prof. Ludwig von—Weimar 354	373
Hohlwein, Arch. Ludwig—München	272—273
Holub, Arch. Adolf—Wien	404—405
Hoetger, Professor Bernhard—Darmstadt	[illegible]—22
Hübner, Ulrich—Travemünde	350
Israels, Joseph	363
Jacobson, Ella—Wien	402
Jank, Prof. Angelo—München	30—44
Janssen, Ulfert—Stuttgart	[illegible]
Jaumann, Anton—Berlin 23[illegible]—23[illegible] 274	[illegible]
Kalckreuth, Leopold Graf von—Eddelsen	450—45[illegible]
Kardorff, Frau Ina von—Berlin	474—47[illegible]
Katzwendel-Kletzl, Hede—Eger	400
Kaulitz, Marion—Gmund	105
Kieker, A.	480
Klaus, Arch. Karl—Wien 176—181	410—4[illegible]
Klemm, Walther—Dachau	35[illegible]
Klimsch, Prof. Fritz—Berlin 387	391
Klinger, Julius—Berlin	477
Klinger, Professor Max—Leipzig	223
Koch, Herta—Darmstadt 95 268	270
Kolbe, Georg—Berlin	38[illegible]
Kollwitz, Käthe—Berlin	37[illegible]
Koppel, Annemarie—Dresden	420
Körner, Architekt E.	278
Krupp, Arthur—Berndorf	406—407
Kruse, Käte—Berlin	276—277
Kunstgewerbeschule—Wien 183—186, 400.	404
Lederer, Professor Hugo—Berlin	208—200
Lehr- u. Vers.-Anstalt f. Korbflechterei—Wien	400
Leni, Paul	274—275

	Seite
Die Winter-Schwarz-Weiß-Ausstellung der Berliner Secession. Von Dr. Ewald Bender—Berlin	355—368
Künstler und Kunstpreise. Von Dr. Georg Swarzenski-Frankfurt-M.	370-382 u. 433-436
Die Plastik auf der Winter-Ausstellung der Berliner Secession. Von Dr. Ewald Bender—Berlin	385—387
Zum Wieder-Erwachen der Ornamentik. Von Prof. E. Zimmermann—Dresden	387—392
Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe 1911—12 im Museum für Kunst und Industrie in Wien	397—398
Zu einem Friedhofs-Entwurf von Fr. Gildemeister. Von Rudolf Alexander Schröder—Bremen	415—418
Landschaften von Willy Preetorius	419
Chinesische Vasen	419—420
Ein neues Geschäftshaus von E. Schaudt	420
Max Pechstein—Berlin. Von Robert Breuer	423—430
Zu einigen Blättern aus Hans Böhlers Ostasiatischer Studienmappe. Von A. R—r.	439—444
Photograph Josef Pécsi—Budapest. Von V. Hoffmann	445
Leopold Graf von Kalckreuth. Von Paul Westheim	451—454
Bildhauer Jan Štursa—Prag. Von Arthur Roeßler—Wien	456—466
Gedeckte Tische. Aus der Ausstellung im Hohenzollern-Kunstgewerbe Haus. Von Paul Westheim—Berlin	469—476
Vom Kleingrät. Von Paul Westheim	478—489

ABBILDUNGEN
(SACHLICH ZUSAMMENGESTELLT):

Arbeiter-Häuser und -Wohnungen S. 245—261; Architektur S. 47—53, 58—62, 64—69, 132—142, 225—228, 245—259, 324—325; Ausstellungs-Räume und -Gebäude S. 123; Beleuchtungskörper S. 155, 161—162; Bibliothek-zimmer S. 145—147; Blumenbehälter, -Vasen, -Kubel etc. S. 102, 177—181, 405 410—411; Bowle S. 93; Buchschmuck und Bucheinbände S. 230—233, 354, 382; Denkmäler und Brunnen S. 72, 129, 208—209, 282, 308—309, 491; Edelmetall-Arbeiten S. 90 93, 162, 242—243; 404—407, 409, Empfangszimmer S. 70—71, 150—155, 236, 396; Erker- und Fenster-Anlagen S. 150—151, 171, 234, 329; Friedhof S. 415—418; Garderoben S. 143—144, 327; Gartenanlagen und Gartenarchitektur S. 72, 412—414; Gartenmöbel S. 100, 482; Gemälde S. 2—13, 23—44, 108—120, 194, 198—205, 212—222, 281, 284—303, 359, 373, 423, 426—435, 438, 444, 450—455; Gläser S. 408—409; Grabmäler S. 130, 244, 278—280, 384, 387, 492; Hallen und Dielen S. 55, 63, 163—170, 238—239; Herren- und Arbeitszimmer 145—149; Illustrationen S. 230—233, 382; Kabarett S. 312—320; Kamine und Öfen S. 169, 235; Kassetten nnd Dosen S. 91, 97, 103, 404, 408—409, 488; Keramik S. 102, 176—181, 408, 410—411; Keramik, figürliche S. 82—89, 96—99, 494; Kinderzimmer S. 237; Kissen und Decken, gestickte S. 94—95, 263—264, 353, 399, 402, 490; Kleinwohnhäuser S. 245—261; Körbchen S. 400; Korbmöbel S. 100, 272—273; Küche S. 174; Landhäuser S. 47—55, 58—63, 67—69, 132, 225—228, 324—349; Lauben und Gartenhäuschen S. 412—414; Lederwaren S. 103; Mädchenzimmer S. 172—173; Malerei, dekorative S. 3, 198, 265, 315—319, 376—379; Medaillen S. 393; Metallarbeiten S. 90—93, 103, 162, 242—243, 404—407, 488—489; Panneaux und Wandbehänge S. 264, 274—275; Photographie, künstlerische S. 74—81, 445—449; Pianos S. 330; Plastik, figürliche und ornamentale S. 15, 18—22, 82—89, 122—131, 208—209, 223, 282, 306—310, 384—394, 457—466, 491—492, 494; Posamenterien S. 183—185; Puppen S. 105, 190—191, 276—277; Salons S. 150—155; Schlafzimmer S. 261; Schmucksachen S. 92; Schnitzereien S. 156; Schränke, Zierschränkchen S. 149; Sitzmöbel S. 100, 272—273, 328—330; Speisezimmer S 157—161, 234 235, 348 349; Spiegel S. 241; Spielsachen S. 104—105, 351; Spitze S. 266, 490; Stadthäuser und Villen S. 67—71, 134—175; Stickereien S. 94—95, 186 189, 263—265, 274—275, 353—356, 357—403, 420, 482, 490; Stoffe, gewebte und bedruckte S. 267—271; Tafelgeräte und Tafelschmuck S. 82—90, 93, 97—99, 102—103, 162, 176, 405—408, 468—487; Täschchen S. 95, 355—356, 397, 401—402; Tische, g deckte S. 100—101, 468—487, 488—489; Toiletten- und Ankleidezimmer S. 241; Treppenhäuser S. 163, 322, 327, 343; Uhren S. 178—179; Veranden S. 331; Vorräume, Eingangshallen, Fluren S. 142—144, 175, 326—327, 343, 348; Wandbekleidungen S. 267—271; Wohnzimmer und Wohndielen S. 55, 63, 70—71, 260, 328—330; Zeichnungen, Radierungen, Lithographien S 17, 195—197, 206, 230—233, 354—358, 361—375, 380—382, 422, 424—425, 436, 439—443

KLEINE KUNST-NACHRICHTEN:

	Seite
Berlin . S. 106. 192. 235. 281. 282. 350. 352. 419. 420.	491
Bremen	192
Darmstadt	106
Hannover	106
Köln 281.	491
Magdeburg	489
München 350. 429.	492
Prag	352
Stuttgart	419

* * *

NAMEN-VERZEICHNIS.

	Seite
Alt, Rudolf von	204
Amberg, Adolf—Berlin	82—89
Amiet, Cuno	281
Baluschek, Hans—Berlin	357
Baumgarten, Arch. Paul—Berlin	51
Beckmann, Max—Berlin	370
Behn, Prof. Fritz—München	492
Bender, Dr. Ewald—Berlin 192. 281. 352.	355. 385
Biéler, Ernest—Paris	24—25
Bloos, Richard—Paris	5
Böhler, Hans—Wien	438—444
Bolek, Arch. Hans	409
Bone, Muirhead—London 367.	369
Brantzky, Arch. Franz—Köln	491
Brauchitsch, Margarete von—München 100.	482
Braungart, Richard—München	31—36
Bremer & Dornbrach—Berlin	274—275
Breuer, Robert—Berlin 47. 106. 192.	195. 423
Brinckmann, Dr. A. E.—Aachen	52—58
Bruck, Franziska—Berlin	468—473
Bühler, Hans Adolf—Freiburg	7
Burger, Fritz—Zehlendorf	27
Buri, Max—Brienz	26
Campbell, Architekt Ino A.—München 60.	312—322
Christiansen, Professor Hans—Paris	268—269
Cippico, Anna—Wien	400
Corinth, Lovis—Berlin	381
Courbet, Gustave	114
Daubigny, Charles	106
Derichs & Sauerteig—Coburg	272—273
Eckmann, Otto	371
Edzard, Kurt—Erfurt	392
Elkan, Benno—Alsbach	393
Erhard, Oberbaurat L.	64
Fachschule für Tonindustrie—Znaim	408
Fechter, Dr. Paul—Berlin 76—81.	299—304
Festersen, Friedrich—Berlin	102
Feuerbach, Anselm	112—113
Fischer, Reg.- u. Baurat Paul—Posen	245—262
Flandrin, Jules—Paris	5
Franck, Professor Ph.—Berlin	362
Frank, Wilhelm 67—72.	297—298
Frankfurter, Frau Toni—Berlin	487
Friedmann, Ernst—Berlin	480
Füger, Friedrich Heinrich	198
Füßli, Johann Heinrich	196—197
Gabler, Ernst—Berlin	361
Gaul, Professor August—Berlin 282.	394
Geiger, Willi—Charlottenburg 362.	380
Geiringer, Helene—Wien	401—402
Genelli, Bonaventura 195.	206
Géricault, Théodore	117
Giese, Wilhelm—Magdeburg	358
Gildemeister, Fr.—Bremen	415—418
Gipkens, Julius—Berlin 469. 484.	487
Gogh, Vincent van	120
Goossens, Josse—München 4. 9—10.	297—303
Groeber, Hermann—München	11
Grolman, Dr. von—Wiesbaden	278—280
Habermann, Freiherr von—München	3
Haiger, Arch. E.—München	279—280
Haller, Hermann—Paris	384
Hanak, Bildhauer Anton—Wien	306—310
Häusler, Architekt Philipp—Wien	405—407
Herdt, Friedrich Wilhelm	199
Hodler, Ferdinand—Genf	2
Hofer, Anton—Wien	186—189
Hoffmann, Prof. Josef—Wien 396.	408—409
Hoffmann, V.	445
Hofmann, Prof. Ludwig von—Weimar 354.	373
Hohlwein, Arch. Ludwig—München	272—273
Holub, Arch. Adolf—Wien	404—405
Hoetger, Professor Bernhard—Darmstadt	17—22
Hübner, Ulrich—Travemünde	359
Israels, Joseph	363
Jacobson, Ella—Wien	402
Jank, Prof. Angelo—München	30—44
Janssen, Ulfert—Stuttgart	15
Jaumann Anton—Berlin 231—235. 274.	277
Kalckreuth, Leopold Graf von—Eddelsen	450—455
Kardorff, Frau Ina von—Berlin	474—475
Katzwendel-Kletzl, Hede—Eger	490
Kaulitz, Marion—Gmund	105
Kieker, A.	489
Klaus, Arch. Karl—Wien 176—181.	410—411
Klemm, Walther—Dachau	355
Klimsch, Prof. Fritz—Berlin 387.	391
Klinger, Julius—Berlin	477
Klinger, Professor Max—Leipzig	223
Koch, Herta—Darmstadt 95. 268.	270
Kolbe, Georg—Berlin	385
Kollwitz, Käthe—Berlin	375
Koppel, Annemarie—Dresden	420
Körner, Architekt E.	278
Krupp, Arthur—Berndorf	406—407
Kruse, Käte—Berlin	276—277
Kunstgewerbeschule—Wien 183—189.	409. 494
Lederer, Professor Hugo—Berlin	208—209
Lehr- u. Vers.-Anstalt f. Korbflechterei—Wien	400
Leni, Paul	274—275

	Seite
Lettré, Emil—Berlin . . . . . 90—93	478—479
Liebermann, Prof. Max—Berlin . . 110.	381
Luksch, Professor Richard—Hamburg . . 122—131	
Lutyens, Edwin—London . . . 52—53.	132
Margold, Arch. Em. Jos.—Darmstadt . .	397—398
Margold-Weltmann, Ella—Darmstadt . . .	399—401
Marx & Kleinberger—Frankfurt a. M. . .	267—271
Marx-Diestelmann, Lizzie—Dessau	490
Matthaei, Leni—Hannover	266
Meid, Hans—Berlin	375
Meinel, Louis—Berlin	481
Mendelssohn-Bartholdy, Frau Lotte v.—Berlin	476
Michel, Wilhelm—München 3. 213. 285.	313
Migge, Leberecht—Hamburg	412—413
Minne, George—Gand	386
Monet, Claude	116
Mössel, Maler J.—München	312—319
Muthesius, Geh. Reg.-Rat Dr. H.—Berlin .	47—50
Niemeyer, Dr. Wilhelm—Hamburg . . .	123—131
Ochs, Gartenarchitekt Jakob—Hamburg . .	412—413
Orlik, Professor Emil—Berlin 268. 270.	365
Ostini, F. von—München	325—243
Pabst, Direktor Dr. A.—Leipzig	236—244
Paul, Professor Bruno—Berlin 134—175.	270. 271
Paul, Julie Elsbeth von—Dresden	12
Pechstein, Max—Berlin	422—436
Pécsi, Josef—Budapest	445—449
Pennell, Joseph—London	364
Petter, Valerie u. Grete—Wien	403
Pfeiffer, Eduard—Berlin . . . 230—344	279
Pfennig, Arch. O.—Stuttgart	280
Pochhammer, Margarete—Berlin	96—99
Powolny, Michael—Wien	96—99
Preetorius, Emil—München	361
Pritzel, Lotte—München	190—191
Püttner, Walther—München . 212—222.	296
Rayski, Ferdinand von	194
Reiser, Carl—Partenkirchen	6
Riedel, Karl—Wien . . . . . 404.	408
Rodin, Auguste—Paris	388—389
Rösler, Waldemar—Gr.-Lichterfelde . . .	356
Roeßler, Arthur—Wien . . . 307—310.	456—466
Rothe, Hermann—Berlin	485
Rothe, K.—Dresden	420
Sachs, Alfred—Wien	406—407
Salzmann, Alexander von—Dresden . . .	94
Sattler, Architekt C.	279

	Seite
Schinkel, Karl Fr.	201—203
Schinnerer, A.—München	368
Schmid, Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. Max—Aachen	209—210
Schmidt, Dr. P. F.—Magdeburg	489
Schocken, Wilhelm—Gr.-Lichterfelde . . .	380
Schröder, Rudolf Alexander—Bremen . .	415—418
Schuch, Carl	13
Schulze, Direktor Otto—Elberfeld . . .	226—228
Schumacher, Baurat Prof. F.	279
Scott, Baillie—London	269
Seidl, Prof. Emanuel von—München 55—59.	225—228
Senn, Traugott—Bern	23
Servaes, Dr. Franz—Wien	9—16
Sinsteden, Marie—Berlin	354
Sitte, Julie	494
Slevogt, Prof. Max—Berlin	374
Smith, Frank Eugène—München	74—81
Somoff-Mikhailoff, Anna—St. Petersburg .	355—356
Staatliche Kunstgewerbeschule—Hamburg 95.	263—265
Stahl, Karl—Berlin	483
Stursa, Jan—Prag	456—466
Sutter, Prof. Conrad—Burg Breuberg 104.	351
Swarzenski, Dr. Georg . . . 370—382.	433—436
Tanger, Emma—Berlin	353
Thoma, Prof. Hans—Karlsruhe 45—46. 119.	387
Trübner, Prof. Wilhelm—Karlsruhe 108. 111.	115
Tscheuschner, Frau Cucuel—Berlin . . .	486
Veil, Th. & Herms, G., Arch.—München . .	324—349
Ver. Werkstätten für Kunst im Handwerk	103
Wahliss, E.—Wien . . . . 176—181.	410—411
Waldmüller, Ferdinand	205
Walser, Karl—Berlin	382
Weichardt, Dr. Carl—Frankfurt a. M. . .	135—173
Weisgerber, Albert—München	284—296
Weiß, Professor E. R.—Berlin 267. 269.	271. 376
Weltmann, Milla—Wien	399
Westheim, Paul—Charlottenburg . 23—28.	
82—89. 90. 346. 419. 451.	469. 478
Wichert, Dr. F.—Mannheim	109—120
Widmann, F.—Rüschlikon	28
Winkelhausen, Kurt—Hamburg	414
Winhart & Co., J.—München	488—489
Winhart, Hans—München	489
Würtenberger, Ernst—Zürich	25
Zimmermann, Prof. Dr. E.—Dresden . .	387—392
Zürcher, M.—Florenz	67—72

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

HERAUSGEGEBEN UND REDIGIERT
VON
HOFRAT ALEXANDER KOCH

BAND XXIX

OKTOBER 1911 – MÄRZ 1912.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

JOH. CONR. HERBERT'SCHE HOFBUCHDRUCKEREI NACHF. DR. ADOLF KOCH, DARMSTADT.

FERD. HODLER. LIED AUS DER FERNE.
NEUERWERBUNG DER KUNSTHALLE MANNHEIM.
MIT GENEHMIGUNG DES KUNSTVERLAG O. H. MIETHKE · WIEN

FREIHERR V. HABERMANN-MÜNCHEN. PASTELLGEMÄLDE (SUPRAPORTE).

MÜNCHNER SOMMER-SECESSION 1911.

Es ist eine stehende Erfahrung geworden: Die Gesamtsignatur unserer großen Sammelausstellungen, der „Secession" und des „Glaspalastes", bleibt sich seit einer großen Reihe von Jahren gleich. Verhängnisvoll gleich, wenn man im Hervortreten neuer Erscheinungen und Bestrebungen das Zeichen des Fortschritts sieht.

Die Malergeneration von heute ist nicht reich an überlegenen, durchschlagenden Persönlichkeiten, an Leidenschaft des künstlerischen Ringens, an Feuer und Geist des Schaffens. Um das Bahnen neuer Pfade wird wenig Schweiß vergossen. Ein gewisser Bestand an modernen Ausdrucksarten liegt vor. An ihnen halten Maler und Jury fest. Von einer Vertiefung des Errungenen zu sprechen, wäre Optimismus. Eher von einer Verbreiterung. Die Kühnheiten von gestern sind die Banalitäten von heute geworden. Es ist immer dasselbe, dagegen gilt keine Täuschung.

Man gerät vor diesem Überschwellen konservativer Tendenzen in eine laue Milde des Urteils. Vielleicht müssen wir endgültig die altgewohnten Erwartungen von den großen Sammel-Ausstellungen herunter schrauben. Vielleicht dürfen wir von ihnen das deutliche Sich-Abheben einzelner nicht mehr verlangen.

Die Kräfte und Persönlichkeiten halten sich so ziemlich die Wage. Das heißt einerseits, daß ein Plus an Kraft nirgends vorliegt, daß keine opera supererogatoria geschehen. Andererseits bedeutet es aber auch, daß viele dieser Kunstwerke, wenn sie im Atelier oder in der Wohnung des Käufers der Konkurrenz der anderen Leinwanden entzogen sind, immerhin noch respektable Kräfte entfalten. Zum Verzweifeln ist also gar kein Grund. Freilich auch nicht zur Begeisterung. . . . .

Auch unsere Abbildungen wollen nicht so genommen werden, als enthielten sie Kunstwerke, die durch einen großen Abstand von den übrigen getrennt sind. Sie sind nur als Stichproben zu betrachten; darüber und darunter enthält die heurige Sommersecession nicht viel. Die drei absolut besten Bilder sind nicht dabei, aus reproduktionstechnischen Gründen: die beiden Gemälde von Fritz v. Uhde und eine Landschaft „Am Waldrand" von Ulrich Hübner.

Bahnen wir uns einen Weg durch das übrige.

Tüchtig wie immer ist Marie Caspar-Filser, deren Landschaftskunst seit einer Reihe von Jahren mit geradem, bedächtigem Schritt einem schönen Ziele entgegengeht. Daß Julius Diez bei aller kunstgewerblichen Begabung kein Maler ist, wird von Jahr zu Jahr offenkundiger. Er hat Lust am Erfinden von allerlei schrullenhaften Geschichten, aber die Darstellung bleibt völlig im Illustrativen stecken und steigert sich nirgends zu ernster Form. Von Ludwig Dill ist ebenfalls im Laufe der Zeit nur der Geschmack der Aufmachung übrig geblieben; kunstgewerbliche Wanddekorationen, eine Kunst, die Stubenluft atmet. Der weibliche Akt von Gustav Essig ist eine lebendige, kluge Leistung, der Bal paré und die Bauernkirmes von Josse Goossens sind von einer trockenen, schalkhaften

JOSSE GOOSSENS—MÜNCHEN. »Münchner Bal Paré«

„Nettigkeit", etwas schief in den Valeurs vielleicht, aber munter in den Farben. Die Blumenstilleben von Julius Heß bewegen sich mit feierlicher Pracht in jenen prunkvollen Dämmerungen, die dem Künstler lieb geworden sind; im Innenraum entfalten sie eine willkommene schmückende Wirkung. Untadelhafte Solidität zeichnet Angelo Janks Selbstbildnis aus. Albert v. Keller und H. v. Habermann haben beträchtlich besser ausgestellt als im Frühjahr. Ganz in kraftlose Süßigkeit sieht man Keller-Reutlingen verschwinden; schade um diese feine, empfindsame Begabung. Max Kuschels „Urteil des Paris" überschreitet zwar die bekannten Grenzen dieses Künstler nicht, aber es ist eine geistreiche und außerordentlich reizvoll gemachte Arbeit. Dieselben Eigenschaften sind wohl bei der Strandlandschaft „Badeleben in Ostende" des geschmackvollen und kultivierten Berliners Ernst Oppler hervorzuheben. Emil Orliks eklektisches Talent hat sich wohl selten bequemere Ziele gesteckt, als es sie in der Dame mit schwarzem Pelz erreicht hat. Es scheint mir kein großer Ruhm, vor solcher Bescheidenheit der eigenen Anforderungen nicht zu versagen. Franc Potockis Damenbildnis in Schwarz hat zweifellos einen großen Zug; ein Meisterstückchen an kultivierter Malerei und intimer Charakteristik bedeutet das „Baby" von Fritz Rhein. Franz v. Stucks Damenbildnis ist in einem ganz äußerlichen Sinne repräsentativ; seine „Schwüle Nacht", ein Kentaurenidyll, ist nicht ohne malerisch-sinnlichen Reiz. Charles Toobys blühender Gartenwinkel zeigt den Künstler von der besten Seite, und es scheint mir, daß Tooby sich die nature morte endgültig versagen müßte. Wühlende Kraft und Innerlichkeit liegen in Julius Seylers Strandbildern, Edwin Scharffs „Studie zu einer Medusa" verdient ernste Beachtung.

Die graphische Abteilung bringt famose Holzschnitte von Walter Klemm und Josef Stockner. W. Repsolds Silhouettenserien „Schülers Anfang", „Malschule", „Professor und Modell" sind von blitzender Lebendigkeit und schlagfertigem Humor.

RICHARD BLOOS PARIS. »SONNTAG IN CLAMART« (BRAKLS KUNSTHANDLUNG

JULES FLANDRIN PARIS. KLEINES GEMÄLDE; »LA GONDOLE«

CARL REISER PARTENKIRCHEN. Gemälde: »Sommermusik«

Im Reiche der Plastik dominieren wohl der große und der kleine weibliche Akt von W. Lehmbruck. Dem Leoparden in Bronzesilber von Fritz Behn kommt eine beträchtliche statuarische Wirkung zu. Nicht übel sind Josef Floßmanns dekorative Figuren für das Pasinger Progymnasium.

Ich wiederhole: die Ausstellung als Ganzes ist kein großes Erlebnis. Eine Auffrischung erscheint dringend wünschenswert.

Woher soll sie kommen? Woher kann sie kommen? Die Anregungen Frankreichs scheinen bei dem gegenwärtigen Tiefstande der jungen Pariser Malerei vorläufig erschöpft. Vielleicht wird sie von der Seite neuer Gegenstände kommen, beispielsweise von einer stärkeren Belebung der Bildniskunst, von der in zarten Ansätzen heute schon bemerkbaren Lust an figürlichen Kompositionen. Freilich erfordern Arbeiten dieser Art mehr Liebe und Selbstlosigkeit. Kaum einer sammelt heute seine ganze Kraft gewissenhaft zu einer großen Anstrengung. Vom Kleinsten angefangen bis zum Größten hinauf herrscht dieser seltsame Ehrgeiz, nur möglichst regelmäßig in den Katalogen der großen Ausstellungen vertreten zu sein. Allerhand Kunstgriffe werden angewandt, damit die eingesandten Bilder sich ja gegen die Nachbarschaft behaupten können. Aber Kraft, die nicht in das Kunstwerk hineingemalt ist, kann auch nicht aus ihm herauswirken. Darüber soll man sich nicht täuschen. WILHELM MICHEL.

HANS ADOLF BÜHLER-FREIBURG.
TEMPERAGEMÄLDE: »BILDNIS MEINER FRAU«

JOSSE GOOSSENS–MÜNCHEN. Hunsrücker Bauernkirmes«

MALER, DICHTER, KRITIKER.

VON FRANZ SERVAES.

Ein lebender Maler, dem ich den höchsten Respekt entgegenbringe, Max Liebermann, hat (im Maiheft von „Kunst und Künstler") den Satz aufgestellt: „Erfindung ist Empfindung". In dieser Form ist der Satz nicht zu halten. Denn wenn die beiden Begriffe gleichzusetzen wären, so hätte die Sprache nicht zweier Worte für sie bedurft. Man kann also höchstens sagen: die beiden Begriffe sind einander verwandt. Oder, was hier wohl das richtigere wäre: der eine (Erfindung) umfaßt ein selbständiges Teilgebiet des anderen. Der Satz hätte also in diesem Falle auch lauten können: Erfindung ist ohne Empfindung nicht zu denken.

Man halte dies nicht für Wortklauberei. Es liegen hier größere Gegensätze verborgen, als man anfangs vermuten sollte. Indem Liebermann die beiden Begriffe einander gleichsetzt, drückt er das Wesen der Erfindung herab; oder engt es zu sehr ein. Hinter dem Wort „Erfindung" wittert sein Spürsinn etwas anderes, Fatales: ein Stückchen „Literatur". Und dieses will er beseitigen. Er will sagen, daß die spezifisch malerische Erfindung völlig frei sei von literarischer und selbst von poetischer Erfindung; es komme einzig darauf an, daß sie von Anfang bis zu Ende in wirkliche Empfindung getaucht sei. „Die Phantasie", sagt er in diesem Sinne, „hört nicht da auf, wo die Arbeit beginnt, sondern sie muß dem Maler bis zum letzten Pinselstrich die Hand führen." Dieser letzte Satz zeigt, daß Liebermann jedenfalls etwas sehr Gutes im Sinne hat. Er sagt es nur zu absolut, zu diktatorisch. Was insbesondere die poetische Erfindung angeht, so wird man sie in derart prinzipieller Weise von der malerischen Erfindung nicht scheiden können. Man wird nur sagen dürfen, daß sie der malerischen Erfindung nicht notwendig eigen sei; daß diese auch ohne poetischen Einfall ganz gut existieren könne, vielleicht sogar sicherer, ruhiger und naiver existiere. Darum wird man aber nicht behaupten dürfen, daß eine Verschmelzung der poetischen mit der malerischen Phantasie „Unsinn" erzeuge, noch daß etwas Unmalerisches und deshalb, im besonderen Falle, Unkünstlerisches notwendigerweise hierbei herauskomme. Wer wird bei Giorgione, oft auch bei Tizian, wer wird bei Rembrandt und selbst bei Rubens,

JOSSE GOOSSENS – MÜNCHEN. »Dame unter Petunien«

oder bei Millet und Segantini, bei Böcklin und Feuerbach die poetische Intuition, neben der malerischen, in Abrede stellen können?

Doch ich will Liebermanns eigene Beispiele herausgreifen, um die gegenseitige Durchdringung beider Elemente aufzuweisen.

Zunächst verweist er auf Michelangelos Erschaffung Adams in der Sixtina. „In der Erfindung des Sujets", sagt Liebermann, „kann die Erfindung Michelangelos nicht liegen, denn die steht in der Bibel, — und Gott der Herr machte den Menschen aus einem Erdenkloß, und er blies ihm ein den lebendigen Odem in seine Nase. Und also ward der Mensch eine lebendige Seele —. Daß er uns die biblische Erzählung überzeugend ad oculos demonstriert, darin liegt Michelangelos Genie: wir glauben den Odem Gottes in Adam übergehen zu sehen". Ich muß widersprechen. Aus den Worten der Bibel geht nichts weniger hervor als Michelangelos Komposition. Die biblischen Worte suggerieren unserer bildlichen Phantasie vielmehr einen Gottgreis, der sich über einen frisch erschaffenen, noch leblos daliegenden Menschen beugt, und ihm, Antlitz gegen Antlitz, den Lebensodem in die Nase haucht. In der Sixtina

HERMANN GROEBER MÜNCHEN. »Mutter und Kind«

sehen wir dagegen einen völlig mit wachem äußeren Leben begabten Menschen sehnsüchtig daliegen und dem auf ihn zuschwebenden Gottgeist einen Arm entgegenstrecken, worauf aus der Berührung der beiden äußersten Fingerspitzen das höhere Leben der inneren Erleuchtung, wie im Überspringen eines elektrischen Funkens, in den Harrenden übergeht. Das ist nicht bloß visuell, das ist auch rein geistig eine ganz andere Vorstellung, als sie in der Bibel enthalten ist. Hier sehen wir also geradezu das Schulbeispiel einer poetischen Erfindung, die sich unmittelbar in eine malerische umsetzt. Wie dieser Prozeß vor sich gegangen ist, bleibt naturgemäß ein Geheimnis. Hier liegt eben eine geniale Intuition vor; zugleich aber (und dies muß Liebermann gegenüber betont werden) eine von jeglichem real empfangenen Natureindruck losgelöste Vision. Den Begriff der Vision hat Liebermann überhaupt völlig außer acht gelassen. Wenn man seine Ausführungen liest, so sollte man glauben, daß es beim Maler eine Phantasietätigkeit vor Beginn der eigentlich technischen Arbeit überhaupt nicht gebe. Er scheint vielmehr die Wirksamkeit der Phantasie und Erfindung ganz in den Akt

JULIE ELSBETH v. PAUL- DRESDEN. »Mademoiselle M.«

des eigentlichen Malens, allenfalls auch der vom Natureindruck bestimmten Konzeption zu verlegen. In diesem Sinne sagt er: „Letzten Endes ist jeder Maler Porträtmaler." Schärfer kann man wohl die Auffassung von der unmittelbaren und unlöslichen Zusammengehörigkeit von Natureindruck und malerischer Wiedergabe nicht formulieren. Nur soll man, um dergleichen zu erhärten, nicht Michelangelo zitieren. Denn Michelangelo kannte neben dem Natureindruck auch die reininnerliche und phantasiemäßige Vision, also den in eine Gesichtsvorstellung umgewandelten poetischen Einfall. Beim „Porträtmaler" freilich ist der poetische Einfall ausgeschaltet. Und was von Phantasietätigkeit noch übrig bleibt, das gleitet alles in die manuelle Tätigkeit des eigentlichen Malens über.

Doch Liebermann hat noch ein zweites Beispiel, Rembrandts „Nachtwache", und hier liegt der Fall etwas komplizierter. Rembrandt hat bekanntlich hier eine Schützengilde gemalt, lauter Porträts, dabei aber eine so künstliche Beleuchtung eingeführt und die Komposition so bewegt gestaltet, daß der Eindruck eines nächtlicherweile mit Fackeln zu einem Streif-

CARL SCHUCH — ROTE SCHWERTLILIEN
NEUERWERBUNG DER KUNSTHALLE IN MANNHEIM

ULFERT JANSSEN STUTTGART. GARTENPLASTIK.

zuge aufbrechenden Soldatentrupps entsteht; daher denn der Name „Nachtwache". Hier sind also scheinbar lediglich malerische Erwägungen im Flusse, um durch ein bestimmtes, vielleicht etwas gekünsteltes Arrangement die Bildwirkung des Ganzen zu erhöhen. In der Tat ist aber in diesem Bilde garnichts Gekünsteltes; ganz einfach, weil es sich hier doch um mehr handelt, als um malerisches Arrangement. Ganz gewiß wird man auch hier ohne den Begriff einer erfindenden poetischen Phantasietätigkeit nicht auskommen können. Natürlich war die malerische Phantasie zuletzt das Entscheidende — gleich wie das malerische Bedürfnis wohl auch den ersten Anstoß zu einer Umwandlung des bloßen naturgegebenen Gesichtseindruckes gegeben hat. Damit aber diese Umwandlung vor sich gehe, mußte die poetische Vision als Zwischenglied erstehen. Fehlt sie, so bleiben wir ewig im Konstruierten, Geistreich-Gekünstelten. Erst durch ihre Mitwirkung entsteht etwas Organisches, in sich Lebensvolles, von einem mächtigen, natürlichen Impuls Bewegtes. Woher überhaupt diese ewige Angst der modernen Maler vor der Einschaltung innerer Seelenmomente in der Auffassung ihrer Kunst? Diese Furchtsamkeit war allenfalls vor ein oder zwei Menschenaltern begreiflich, als es sich darum handelte, die Menschheit wieder künstlerisch sehen zu lehren, und der Malerei ihre gottentstammten Sinnenrechte zurückzugeben. Aber heutzutage, wo kein Einsichtiger mehr das Optisch-Manuelle der Malerei als die große Hauptsache in Zweifel zieht, warum heute immer noch diese mißtrauische und oft schon beinahe engherzige Angst vor allem Geistigen in der Kunst? Glaubt man die Kunst durch Leugnung des Geistigen etwa zu bereichern? Ich fürchte, daß man sie aufs empfindlichste verarmen läßt. Denn die Kunst kann des Geistigen niemals entraten — oder sie schrumpft zum bloßen Handwerk zusammen.

Ich brauche wohl nicht besonders zu betonen, daß diese letzten Bemerkungen keineswegs wider Liebermanns Kunst gerichtet sind. Diese ist vielmehr in ihrer Art voll geistiger und erfinderischer Elemente, wenn auch in jener Einschränkung, die der Künstler selbst gemacht hat. Daß damit der Kunst genug getan ist, wurde oben bereits gesagt und sei hier nochmals bestätigt. Nur dagegen muß ich mich wenden, daß die individuelle Grenze zu einer allgemeinen Grenze gemacht werde. Ich kann überhaupt eine Ästhetik nicht anerkennen, die sozusagen auf die einzelnen Kunstzweige zugeschnitten ist. Schon daß jede Kunst in ihrer Ausdrucksfähigkeit von ihrem spezifischen Material abhängt, ist eine allen Künsten gemeinsame Eigenschaft, so sehr hierdurch im einzelnen differenziert wird. Das Verbindende aller Künste erst, also das Gemeinsame von Malerei, Musik, Dichtung, Architektur, Tanz usw. offenbart die großen Kunstgesetze und deckt den einheitlichen seelischen Untergrund auf, aus dem sie alle entsprießen. Der Maler soll gewiß nichts anderes wollen, als ein gutes Bild malen, darf also seiner Überzeugung nach rabiater und einseitiger Maler sein. Trotzdem wird in seinem Bilde, wenn es wirklich zur hohen Kunstschöpfung emporgewachsen ist, stets auch etwas vorhanden sein, was dieses Stück simpler Malerei mit Musik, Dichtung, Architektur, Tanz usw. in einen allerfeinsten und unlöslichen seelischen Rapport bringt. Derlei Bezügen nachzuspüren, ist natürlicherweise ungemein schwer. Es ist aber vielleicht die höchste Aufgabe einer besonderen, vielgescholtenen und in ihrer Eigenart selten rein erkannten Kunst: der Kritik. Die Kritik, diese Kunst aus Kunst, besteht keineswegs bloß in der Fällung von mehr oder weniger motivierten Kunsturteilen, im Herunterreißen, Emporloben und dergleichen. Dieses sind allerdings die Äußerungsformen der Kritik, welche nach außen am meisten hervortreten, und die daher den übrigen Künstlern, als den so oder so Betroffenen, am bekanntesten sind. Aber das Wesen der Kritik ist hiermit nicht im mindesten erschöpft. Gewiß sollte der Kritiker überall auch ein Wissen vom Technischen sich erworben haben. Aber technische Übung in den einzelnen Künsten und Disziplinen von ihm fordern (wie Liebermann es zu tun scheint), ist ungerecht. Der Kritiker muß und kann wissen, ob ein Bild gut oder schlecht gemalt ist, auch wenn er nicht imstande ist, persönlich selbst das allergeringfügigste Bild zu malen. Was ihn zum Urteil befähigt, ist einerseits sein Wissen, das ihm ein weitgehendes Vergleichungsmaterial darbietet, dann aber — und hierauf lege ich den Hauptnachdruck — sein persönliches Kunstgefühl, also seine eigene Künstlerschaft. Hieraus erwächst dann dem Kritiker seine weitreichende und umfassende Aufgabe. Er muß imstande sein, sowohl bis ins Feinste und Letzte zu analysieren, und ebenso auch, die letzte und höchste Synthese zu vollziehen und im einzelnen Kunstwerk dasjenige Moment aufzuspüren und herauszuheben, das es mit dem Gemeinsamen aller Kunst verbindet. Der Kritiker als Eigenkünstler wird also jedenfalls der letzte sein, der die Künste bloß ressortmäßig betrachtet und eine Unüberbrückbarkeit von der einen zur anderen als ästhetischen Grundsatz gelten lassen kann. —

PROFESSOR BERNHARD HOETGER DARMSTADT. PINSEL- UND KOHLE-ZEICHNUNGEN.

PROF. BERNH. HOETGER–DARMSTADT.
BÜSTE EINES FRIESISCHEN MÄDCHENS.

PROF. BERNH. HOETGER–DARMSTADT.
BILDNIS-BÜSTE EINES FRIESISCHEN MÄDCHENS.

PROF. BERNHARD HOETGER DARMSTADT. MODELL FÜR EINE MARMOR-PLASTIK.

PROFESSOR BERNHARD HOETGER DARMSTADT. MODELL FÜR EINE MARMOR-PLASTIK.

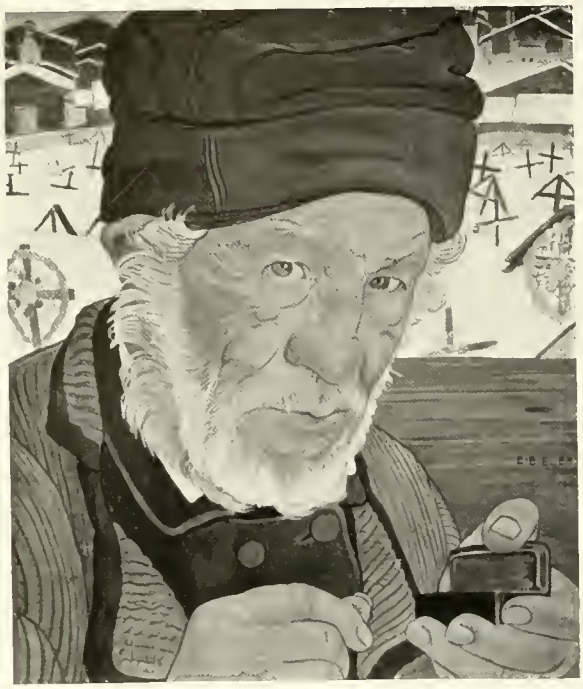
TRAUGOTT SENN BERN. »Berglandschaft«

SCHWEIZER BILDER.

Ein Saal mit Schweizer Bildern, versprengt in eine Allerweltskunst, wie sie die Jahresernte der Großen Berliner Ausstellung bietet, ist für uns Stadtkinder gleich einer Sonntagsfahrt ins Freie, wo die Bäume wirklich grünen, wo die Wasser ohne Rohrdruck plätschern und blühendes Gewächs auch ohne Treibhaus und Wintergarten zu gedeihen vermag. Das Auge genießt ein Schauspiel der Natur. Zurück lassen wir das alltägliche Theater. Das Theater der heroisch gestimmten Mietshausfassaden und der pathetisch aufgedunsenen Ateliermalereien. Zurück das Theater der Konventionen, das die Cafehausmenschen und die Cafehausmaler für die Wirklichkeit nehmen. Diese Schweizer, die mit ihren Malkästen auf Höhen und Schneefeldern herumkraxeln, schauen in die freie Gotteswelt nicht durch jenen Tabaksdunst, der Dinge und Erscheinungen einbettet in das eine gleichmäßige, stumpfe, akademisch trockene Grau. Kontur und Farbe, Stoff und Gebärde verschwimmen vor ihren Sehnerven nicht in diesen unbestimmbaren Dunstnebeln, die die Meister als Arbeitsgeheimnis an ihre Jünger vererben, damit auch ihnen das Pinseln von der Hand gehe wie geschmiert.

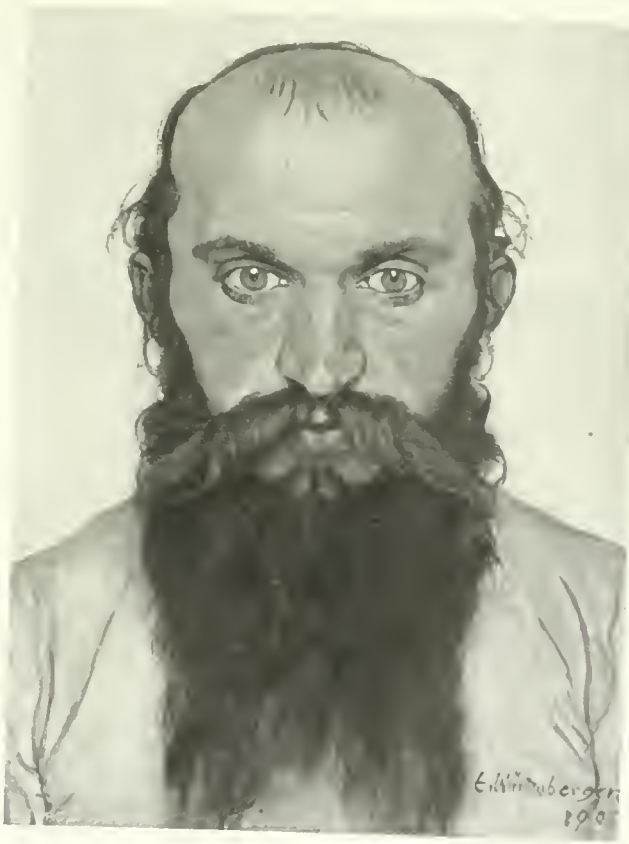
Hodler war der Operateur, der ihnen den Star der konventionellen Herkömmlichkeit gestochen. Hodler hat — wieder einmal im rechten Augenblick — die Fenster aufgestoßen und da lagen, ausgebreitet vor den aufnahmefähigen Sinnen, nie empfundene Schönheiten, lag als ungehobener Schatz eine Natur, die scheinbar bis dahin noch niemals klar und eindeutig von Malersinnen erfaßt worden ist. Hodler hat außer dem ganz Persönlichen seines Parallelismus, seiner rhythmischen Flächenbezwingung etwas mit seinem Oeuvre geboten, was er der reinen Atmosphäre der heimischen Berge verdankt und was als bodenständiges Gut die ganz anders beschwingten Naturen seiner Umgebung und seiner Gefolgschaft um ihn schart. Ich meine jene Helligkeit der Farbgebung, jenes beinahe kalte, von Blau und Weiß beherrschte Kolorit,

jene unzweideutige Ausdrucksgebung durch die Farbe allein, jene Bestimmtheit der Kontur, die den Körper oder den Landschaftsausschnitt beinahe reliefartig herausschneidet aus dem Untergrund. Ich meine alle Elemente, die im Kern bedingt sind in der besonderen Reinheit, besonderen Durchsichtigkeit, der die Silhouette so scharf herausmeißelnden Klarheit der Luft, die man sich nur vorzustellen vermag im ausdrücklichen Gegensatz zu der malerisch verschwommenen, tonig zerfließenden Weichheit, wie sie die Pariser Impressionisten an den Ufern der Seine, bei Vétheuil oder Argenteuil, bei St. Cloud oder St. Germain gefunden haben. Dem „unendlich Weiblichen, dem Sinne Umschmeichelnden dieser Zone, dem Takt, dem Prickelnden", wie Meier-Gräfe das Timbre dieser Landschaft einmal andeutet, setzt Hodler die männliche Gedrungenheit seiner heimatlichen Höhen entgegen, und die Genossen auf den Schweizer Bergen stimmen ein in dies Bekenntnis zur Kernfestigkeit. Mögen auch Böcklins Farbenräusche oder die Segantinischen Panoramenversuche sie früher schon aufgerüttelt haben, das eigentliche Stichwort, das ihnen die Aufklärung über die eigene Art bot, hatte ihnen — nicht ausgenommen einen so eigenwilligen Geist wie Amiet, der im Impressionismus wurzelt — doch Hodler gegeben. Nicht als ob sie in einer schülerhaften Abhängigkeit hinter ihm hertrotteten. Die Meisten von ihnen haben ja ganz andere, weit weniger auf das Monumentale gerichtete Probleme zu bewältigen. Sie treten vor die Welt als Landsleute, als Volksgenossen, die das, was sie zu sagen haben, in ihrem heimatlich gefärbten Idiom herausbringen, die in dieser oder jener Wendung den Dialekt nicht verleugnen. – Hodler selbst, ein ständiger Gast der Secession, war in Moabit nicht vertreten. Auch nicht die paar Namen, die bereits eingebürgert sind auf den besten Bildermärkten Europas. Unter Buris Führung war eine kleine Gruppe von Künstlern anmarschiert, die, weil ihr Ruf — mit wenigen Ausnahmen, wie Würtenberger, Vallet oder Buri selbst — noch nicht über die eidgenössischen Grenzen gedrungen ist, besondere Aufmerksamkeit beanspruchen. Den Saal beherrscht eine großformatige



ERNEST BIÉLER. »Der Küster« »Der Korbflechter«

Fläche: „Die beiden Freundinnen" von Buri. Offensichtlich war seine Absicht, in diesem Bild durch die Nuancierung u. Durchdringung weniger Farben eine Bewegung von Grau bis Blau, vom Okker zum Rot zu wirken. — Die Stellung der beiden Figuren, das ungemilderte Profil der einen, der vornübergebeugte Rücken ihrer Gefährtin, die lockere Verbindung durch eine aufgelegte Hand hat eine beinahe unfreundliche Steifheit, die zu mildern sich Buri nicht weiter die Mühe nimmt. Reizvoller, durch eine Betonung des Dekorativen, wirkt Edouard Vallet. Weniger in dem „Markttag", der ein prickelndes Stück Volksleben in prickelnder Technik festgehalten zeigt. Vor dem Grau einer Häuserwand flutet in den schon auf dieses weißlich Grau hin gestimmten Farben das Gedränge der kaufenden, feilschenden u. anpreisenden Menge. In den neueren Bildern wird der Ausdruck beherrschter, die Farbdispositionen architektonisch gebundener. Das Strauchwerk eines Rondells, die Kreuze oder die weinrote Weg-Einfassung eines Friedhofes schließen sich zu massigen, von ordnendem Geist beherrschten Einheiten. Blanchet und de Traz erreichen ihre Einheitlichkeit auf Wegen, die ihnen die jungen Franzosen, die Leute hinter Matisse gewiesen haben. Blanchet hat die weiteren Absichten, er malt ganz allgemein, ganz typisierend: den „Strand", das „Gebirge", deutet mit einer Pinselführung, die an eine aquarellhafte Flüssigkeit gemahnt, sein Thema durch eine leichte Stimmungsnuance an; Traz ist durch den Ausdruck der Zwingendere. Er studiert mit einer geschmackvollen Gewandtheit den Akt, modelliert vor einem auf violett gestimmten Tuch das Fleisch, das in vielerlei Nuancen wiederstrahlt. Hermenjat hat, wenigstens in seinem Strandbild, Seurat und Signac gesehen. Schweizerischer ist der „Jäger" von Hans Alder, der mit grobschlächtiger Geste durch den Schnee stapft — Schnee, der aller-



E. BIÉLER: »Holzfäller« E. WÜRTENBERGER: »Kopf eines Mannes«

MAX BURI BRIENZ. »Die beiden Freundinnen«

dings durch seine flockige Struktur das Märchen von der die Bettfedern herniederschüttelnden Frau Holle übergetreu illustriert. In dem Streben, eine Wiesenlandschaft aufzulösen in ein paar koloristische Flecken, ist auch Bille um einen Schritt zu weit gegangen. Ihm schwebte vermutlich eine Zusammenfassung vor, wie sie Munch bisweilen gewagt, wie sie aber eben nur bei einem solchen Kraftmenschen kein Wagnis bleibt. In den märzlichen Weingehängen, die sich braun in braun, umrahmt von dem Blau und Weiß verschneiter Höhen dehnen, steckt doch, wie in den Landschaften der nicht allzu wagelustigen Widmann, Mégard oder Senn, mehr innere Sicherheit. Die Sennsche Berglandschaft, ein Bildchen von bescheidenem Ausmaß, das in der Reproduktion wesentlich größer wirkt, überrascht einigermaßen neben den zwei recht anspruchslosen Stilleben, die ihn daneben vertreten. Man verspürt an solchen Versuchen die auf das Monumentale gestimmten Impulse, die plötzlich in die Schweizerkunst hineingefahren sind, erlebt diesen Prozeß kaum ein paar Zoll davon entfernt noch einmal in Ernst Linck, der einen Waldbach brav konterfeit hat und plötzlich in einer Bergpredigtstudie Menschen, Baumstämme und die hügelartige Landschaft mit rhythmischen Absichten über die Fläche zu verteilen beginnt. So etwas mag auch als bestimmender Antrieb auf Fritz Burger eingewirkt haben, der in Zehlendorf malte, solid und anständig, wie man

FRITZ BURGER ZEHLENDORF. Bildnis »Dr. Klutmann«

eben im Machtbereich der Großen Berliner zu malen pflegt und der vor noch nicht zwei Jahren dieses Arbeiten abbrach und auf einmal Bilder vorwies, die ein Ursprungsattest aus den Schweizer Bergen haben könnten.

Neben solchen Malerbegabungen stehen zwei Künstler: Ernst Würtenberger und Ernest Biéler, deren eigentliche Kraft in Qualitäten liegt, wie sie die deutschen den Holzstichel führenden Kleinmeister in ihren besten Stunden erreicht haben. Es ist alte Holzschneiderweisheit, wie Biéler einen struppigen Kopf in die Fläche preßt, wie er mit harten Strichen Leben in das Gesicht hineinzubringen sucht, wie er bei dem alten Holzfäller aus der Überschneidung der schneebeladenen Hüttendächer eine auf- und abflutende Bewegung gewinnt. Und es ist die handfeste Geschicklichkeit jener Meister, die Würtenberger bestimmt, den Kopf eines kleinen Jungen in so gekräuselter Silhouette auf den weißen Grund zu setzen, seine rote Mütze den Rahmen beinahe sprengen zu lassen. Von ihm sind allerlei Graphiken bekannt (Porträt des Grünewald, des Bach und andere Holzschnitte), die noch unverfälschter diese Geste unterstreichen. Mit dem Pinsel pflegt dieser Schwabe einen Teil seiner urwüchsigen Knorrigkeit hinzugeben, die Farbe fließt ihm dünn von der Hand, um ihm doch in der „Frau mit dem Gebetbuch" zu einem recht überzeugenden Bildchen zu verhelfen. Dieser kühl abweisende, unanfechtbare, protestantische

Ernst, der aus dem emporgezogenen Kinn und den aufeinander gepreßten Lippen spricht, ist auf eine überlegte Art künstlerisch glaubhaft gemacht. — Selbst in diesem kleinen, mit so wenig Persönlichkeiten geschmückten Ausschnitt spürt man die rege Beweglichkeit, die die Schweizer Künstler ergriffen hat. Gewiß enthielt diese Schau mehr Begabungen als

F. WIDMANN RÜSCHLIKON. »Winterlandschaft«, Tempera.

Genies, mehr gute Typen der mittleren Linie als Höhepunkte; aber ist ein solch fortschrittlich gestimmter, von den aktuellsten Problemen erfaßter Durchschnitt nicht das eigentlich Überraschende?! Wo gibt es neben der Schweiz eine Provinz, die mit ihrem Mittelgut so respektabel bestehen könnte, in der so viel Zukunft oder doch Zukunftsstreben wäre!

PAUL WESTHEIM.

F. WIDMANN-RÜSCHLIKON. »STARENFLUG« TEMPERA.

ANGELO JANK—MÜNCHEN.
SELBSTBILDNIS. PRIVATBESITZ, HEIDELBERG.

PROFESSOR ANGELO JANK. »Tiergarten« Brakls Kunsthandlung.

ANGELO JANK—MÜNCHEN.

Die Physiognomie der Kunst einer Zeit oder eines begrenzten Raumgebietes, also auch einer Stadt zu einer gewissen Zeit, wird bestimmt durch eine mehr oder minder große Zahl künstlerischer Individualitäten, deren jede, etwa wie die verschiedenen Töne in einem Musikstück, eine ganz spezielle Funktion hat. Nun gibt es freilich Töne, die eine mehr nebensächliche Bedeutung haben und die man sich auch wegdenken könnte, ohne daß die Wirkung des Ganzen dadurch verlöre. Andere aber könnten nicht fortbleiben, ohne eine empfindlich störende Lücke zu hinterlassen, und wer sie gar absichtlich wegließe, würde sich einer Entstellung und Fälschung schuldig machen, die allerdings durch die Zeit früher oder später doch, und zwar gründlichst, wieder korrigiert würde. Ein solcher Ton nun, der in dem Musikstück, betitelt „Die moderne Münchner Kunst", nicht fehlen darf, wenn es stimmen und richtig klingen soll, ist der Name Angelo Jank. Ja, es entstünde geradezu eine Disharmonie, wenn man ihn fortließe; denn er gehört zu jenen Haupttönen, aus denen die Melodie des Stückes gebildet ist. Und zwar nicht erst seit heute und gestern, sondern schon gut und gerne an die fünfzehn Jahre. Damals, als die „Jugend" begründet wurde (1895), trat Jank sofort in die vorderste Reihe der Mitarbeiter dieser Zeitschrift. Und seine von biedermeierlich-romantischem Geist erfüllten, gedankenreichen und gemütvollen Zeichnungen (Märchen und Allegorien), seine meist humoristischen Szenen aus dem Soldatenleben, die mit ihrer derben Frische und Wahrhaftigkeit inhaltlich wie formell etwas ganz Neues gaben, und endlich seine Jagdszenen, die ihm bald den Namen eines der besten modernen Schilderer des Pferdes eintrugen: alle diese Arbeiten machten Jank rasch populär, sodaß man sich daran gewöhnte, auch seinen Namen zu nennen, wenn man die besten nannte. Ein Mißliches hatte allerdings diese langjährige Mitarbeiterschaft bei der „Jugend": sie brachte Jank ebenso wie manchen seiner Kollegen (besonders die von der „Scholle") in den Ruf, lediglich „Illustrator" zu sein. Und viele wollten darum auch in seinen Bildern, wie etwa in denen eines Erler, Eichler, Münzer, nur vergrößerte und vergröberte, gemalte Jugendillustrationen sehen. Das sind sie zwar ganz gewiß nicht; aber solche Vorurteile sind sehr schwer wieder auszutreiben und zu widerlegen. Vielleicht wird erst die Zukunft die letzten Reste davon tilgen. Und sie wird dann wohl auch noch eine andere Etikette zu beseitigen haben, die man Jank, und zwar mit ebensol-

ANGELO JANK MÜNCHEN. »Porträt des Freiherrn v. H.«

chem Unrecht, aufgeklebt hat: die Etikette eines „Sportmalers" nämlich. Gewiß: der Jagd-, Reit- und Rennsport spielt in der Kunst Janks, der als Hauptmann der Reserve im 1. bayrischen Feld-Artillerieregiment selbst ein passionierter Reiter und ausgezeichneter Pferdekenner ist, eine sehr große Rolle. Man kann sogar sagen, daß Jank auf diesem Gebiet nur ganz wenige ernsthafte Konkurrenten hat. Aber das Wort „Sportmaler" ist in seiner Bedeutung viel zu eng umgrenzt, als daß es das Schaffen eines Künstlers präzisieren könnte, der auch auf verschiedenen anderen Gebieten, u. a. auch auf dem des modernen Historienbildes, ganz Hervorragendes, ja nach der Ansicht mancher Leute vielleicht überhaupt sein Bedeutendstes geleistet hat. Auch liegt bei dem Worte „Sportmaler" der Hauptton doch auf der Silbe „Sport", während das Malen erst in zweiter oder gar letzter Linie kommt. Gerade Jank aber gehört zu jenen Künstlern, bei denen das Motiv ja gewiß nicht nebensächlich ist, die aber vor allem Maler sind und als solche gewertet sein wollen. Und ob sie nun Pferde oder irgend etwas anderes darstellen: das bleibt in Hinsicht auf das Ziel ganz gleich; dieses Ziel aber heißt: gute Malerei. Und nach diesem Ziel hat Jank von Anfang an gestrebt; mit dem Erfolg, daß er heute einer der besten Impressionisten und Koloristen ist, die wir in München haben. Und eine der Grundsäulen der Secession, zu deren Mitgliedern er seit vielen Jahren gehört.

Angelo Jank, der am 30. Oktober 1868 in München als Sohn des Königl. Hoftheatermalers Christ. Jank geboren ist, hat in den Jahren 1891 bis 1896 die Münchner Akademie besucht, an der er heute selbst einer der gesuchtesten und erfolgreichsten Lehrer ist, und ist dort Schüler von Löfftz und besonders von Paul Höcker gewesen, zu dessen Füßen auch der größte Teil der „Scholle"-Mitglieder gesessen ist und dessen Schule darum für die Anfänge der modernen Münchner Kunst der mittleren Generation eine historische Bedeutung gewonnen hat. Eine der ersten Arbeiten, mit denen Jank in der Secession hervortrat, war „Die Prinzessin und

ANGELO JANK.
»DIE REITERIN«

BESITZ DES MUSEUMS
IN HANNOVER.

der Schweinehirt", (im Besitz der Verbindung für historische Kunst) ein „erzählendes" Bild also, das zwar noch ganz des romantischen Inhalts voll ist, sich aber der Erinnerung doch hauptsächlich durch das für die damalige Zeit außerordentlich kühne, originelle und frische Kolorit einprägt. Stark romantisch ist auch noch die weit jüngere, durch eine lithographische Vervielfältigung sehr populär gewordene „Eiserne Wehr" (Original im Besitz des Königs von Italien). Mit einfacheren und zugleich wuchtigeren Mitteln ist das Wesen der Eisenmännerzeit wohl noch nie in eine knappe, einprägsame Formel gefaßt worden. In einem freieren, ganz unliterarischen, sozusagen natürlichen Sinne romantisch sind dann auch die verschiedenen Jagdbilder Janks, unter denen die mehrfach gemalte Halali - Szene (Besitz der Münchner Pinakothek) durch das brennende Rot der Fräcke und die lustige Scheckigkeit der Meute einen außerordentlichen koloristischen Reiz gewinnt. Aber auch andere Bilder mit Jagdmotiven, z. B. „Vor der Jagd" (Brakls „Moderne Kunsthandlung"), „Hetzjagd" (Galerie Thomas Knorr, München) und viele ähnliche stehen diesen an Qualität nicht nach; und man begreift ohne weiteres, daß ein Freund des Jagd- und Reitsportes, der mit den Augen eines Malers sieht, immer wieder mit besonderm Vergnügen zu diesen Motiven zurückkehrt, die, gleichviel ob sie Momente der Ruhe oder der raschen Bewegung darstellen, durch das Spiel der Farben und Formen im flutenden Licht das Auge eines Impressionisten stets von neuem reizen müssen. Beinahe in noch höherem Grade gilt das natürlich von militärischen (kavalleristischen) Motiven. In neuester Zeit hat Jank mit Vorliebe auch die bunten, rasch wechselnden Eindrücke fashionabler Rennplätze festgehalten. Ein Reiterbildnis des Freiherrn von H., der eben über die Hürde setzt, gehört u. a. in diese Kategorie. Sein Reifstes und Bestes auf hippologischem Gebiet aber hat Jank vielleicht in einer erst vor kurzem gemalten Serie von Motiven aus dem Berliner Tiergarten — Damen und Herren, meist Offiziere, beim Spazierritt — geboten. Die Wiedergabe des Momentanen der Bewegung (eine Spezialität Janks!) ist hier ebenso vollendet wie die Zusammenstimmung der Landschaft und der Reiter zu einer male-

ANGELO JANK. »Hinter der Meute«

rischen Einheit. Eine Kategorie für sich repräsentiert übrigens das ausgezeichnete Selbstporträt Janks, eines der schönsten Bilder der Sommerausstellung 1911 der Münchner Secession. Der koloristische Hauptreiz dieses Bildes beruht in dem Kontrast des bunten Bauernschrankes zu den übrigen ruhigen Tönen.

Der üble Streit, der sich vor drei Jahren um die Reichstagsbilder Janks erhob, ist wohl noch in lebhafter Erinnerung. Jeder, der diese Bilder ohne Vorurteil an Ort und Stelle auf sich hat wirken lassen, wird es aufs tiefste beklagen, daß sie von ihrem Platze entfernt und in einem Saale, den wenige betreten, untergebracht worden sind. Was sie vorstellen, ist vielleicht bekannt. Das große Mittelbild führt die historische Szene vor Augen, wie König Wilhelm I. am Abend nach der Schlacht bei Sedan in Begleitung des Kronprinzen, Bismarcks, Moltkes usw. über das Schlachtfeld reitet. Die beiden Seitenbilder schildern markante Szenen aus der ältesten deutschen Geschichte: rechts sehen wir Barbarossa, dem auf den ronkalischen Gefilden die Abgesandten der lombardischen Städte huldigen, und links Karl den Großen, der auf dem Reichstag zu Pader-

PROFESSOR ANGELO JANK –MÜNCHEN. Gemälde: »Hetzjagd«

PROFESSOR ANGELO JANK. »Halali« Kgl. Neue Pinakothek München.

born die Abgesandten des Kalifen von Cordoba empfängt. Selbstverständlich sind die drei Bilder, da sie ja doch eine malerisch-dekorative Einheit bilden, auch auf einen gemeinsamen Ton gestimmt, der durch die ernste, fast düstere Grundstimmung des Mittelbildes angegeben und festgelegt wird. Doch hat es Jank vortrefflich verstanden, jedes Bild durch ein anderes, klug berechnetes Rot aufzuhellen: in der Mitte tut es das Rot der französischen Fahne, links ein Baldachin über Karl dem Großen und rechts das stumpfe Purpurrot der Gewänder der Bischöfe. Interessant ist übrigens, daß in dem rechten Bilde das ältere Motiv der „Eisernen Wehr" anklingt und gewissermaßen variiert wird. Mit dieser bis jetzt größten Leistung des Historienmalers Jank — bei welcher auch der Mitarbeit Friedrich Attenhubers, eines hochbegabten jungen Münchner Malers aus der Schule Ludwig Herterichs, anerkennend zu gedenken ist — kann sich weder an Umfang noch an Bedeutung des Inhalts eines seiner neuesten Werke messen, dessen ich zum Schluß noch gedenken möchte. Trotz-

ANGELO JANK. »Ulanenpatrouille«

dem besinne ich mich keinen Augenblick, dieses Bild für eines der vollendetsten Janks und damit überhaupt für eines der besten Bilder anzusprechen, die in den letzten Jahren in München gemalt worden sind. Es hält den Moment fest, wie Schwere Reiter den Sarg Uhdes, der zur Verbrennung überführt werden soll, in den Leichenwagen schieben. Es war keine leichte Aufgabe, die militärischen Uniformen, das bunte Gewimmel der Kränze und Schleifen, das Ziegelrot der Kirchhofmauer und die winterliche Abendstimmung harmonisch zusammenzuschließen. Aber es ist gelungen, und wir dürfen daher wohl ohne Übertreibung von einer Meisterschöpfung moderner historischer Kunst reden. Und nicht zuletzt auch deshalb, weil dieses Bild trotz seines starken gegenständlichen Interesses doch vor allem durch seine großen malerischen Vorzüge für sich einnimmt. Es wäre auf das innigste zu wünschen, daß Jank von jetzt ab öfter Gelegenheit erhielte, solche Aufgaben großen, seriösen Stils zu lösen. Dazu sind wohl vor allem Staats- und Privataufträge dekorativen Charakters von nöten. Sie einem Könner wie Jank nicht erteilen, heißt ein reiches Kapital ungenutzt liegen lassen. Hoffentlich erkennt man noch beizeiten, was hier zu gewinnen, respektive zu verlieren ist. — RICHARD BRAUNGART.

ANMERKUNG. Unter Aufsicht des Künstlers sind soeben nach den 3 Reichstagsgemälden große Heliogravüre-Reproduktionen hergestellt und vom Kunstverlag Stiefbold & Co., Berlin W 35, herausgegeben worden. Alle Reproduktionsrechte sind dem Verlag Stiefbold & Co. vorbehalten.

ANGELO JANK. »6. FELDBATTERIE »ANSELM BAUER« DES IV. ARTILL.-REGIM. IM TREFFEN VOR WEISSENBURG 4. AUG. 1870« IM BESITZ DES IV. ARTILL.-REGIM. IN AUGSBURG

PROFESSOR ANGELO JANK MÜNCHEN. »Überführung Fritz von Uhdes«
Im Besitz Brakls Moderner Kunsthandlung—München.

EINE NEUE AUSSTELLUNG DER KÜNSTLER-KOLONIE DARMSTADT 1913.

Die Darmstädter Künstler-Kolonie rüstet sich wieder zu einer Ausstellung. Bei einer Besprechung der Künstler und einiger Sachverständigen, die am 31. Juli unter Leitung des Geheimerats Römheld stattfand, ist mit Genehmigung Seiner Königlichen Hoheit des Großherzogs beschlossen worden, im Sommer 1913 eine Künstler-Kolonie-Ausstellung zu veranstalten. Diese wird zeigen, daß die Kolonie über allen Wechsel der Personen hinaus ihrem alten, künstlerischen Programm treu geblieben ist.

Die Stadt Darmstadt ist gebeten worden, ihr Ausstellungshaus auf der Mathildenhöhe zur Verfügung zu stellen. Außerdem wird man von den Etagenhäusern, die am Olbrichweg, östlich des Ausstellungsgebäudes nach dem Projekt des Professors Albin Müller bis zum Frühjahr 1913 errichtet werden, zwei für die Ausstellung in Anspruch nehmen, um hier künstlerische Wohnungseinrichtungen zu zeigen, wie sie für Mietwohnungen von Familien mittleren Einkommens geeignet sind. In dem städtischen Ausstellungshaus dagegen sollen unter anderem verschiedene größere, zum Teil mit dekorativen Malereien zu schmückende Räume in reicher Ausstattung vorgeführt werden. Das künstlerisch durchzubildende Ausstellungsrestaurant wird wahrscheinlich im Platanenhain errichtet werden. — Die geplante Ausstellung, die ein vielseitiges, interessantes Programm erhält, stellt nicht nur den Künstlern der Kolonie, sondern auch der Kunst-Industrie und dem Kunst-Gewerbe schöne und lohnende Aufgaben.

Zur Auszeichnung solcher Firmen, die mit hervorragenden industriellen oder gewerblichen Leistungen auf der Ausstellung vertreten sein werden, ist eine Anzahl von Staatsmedaillen von der Großherzoglichen Regierung erbeten worden. Die geschäftliche Leitung der Ausstellung hat auf Anordnung Seiner Königl. Hoheit des Großherzogs die Kabinettsdirektion übernommen, die zu ihrer Unterstützung ein Komitee bilden wird. Auskünfte werden von der genannten Behörde gerne erteilt. — K. D.

PROF. ANGELO JANK MÜNCHEN. MITTELBILD DER REICHSTAGS-GEMÄLDE. »NEUSCHAFFUNG DES DEUTSCHEN REICHS« (KÖNIG WILHELM NACH DER SCHLACHT BEI SEDAN).

PROF. ANGELO JANK MÜNCHEN.
MITTELPARTIE DES VORSTEHENDEN BILDES.
ALLEINIGES VERLAGSRECHT STIEFBOLD & CO., BERLIN.

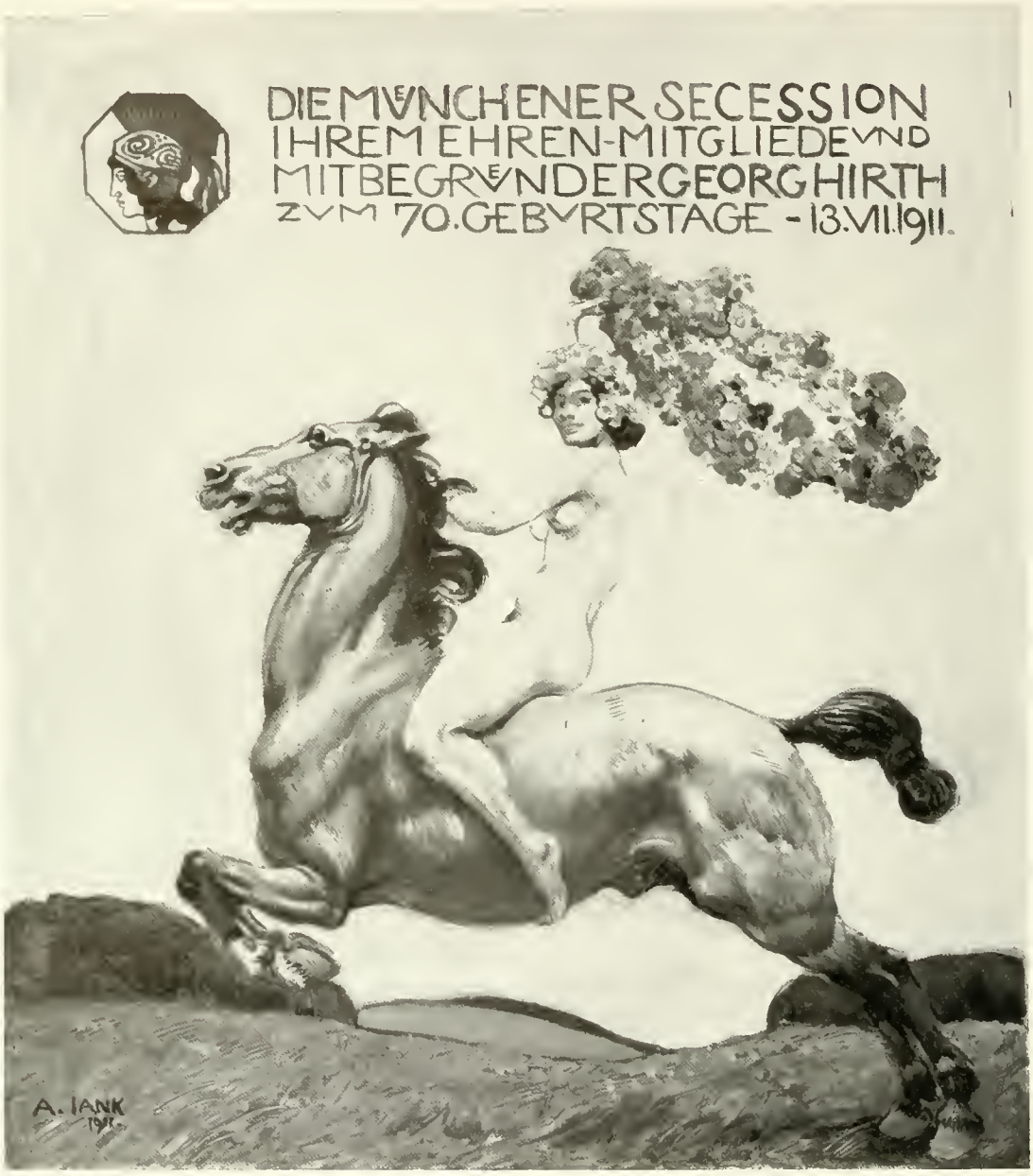
PROF. ANGELO JANK MÜNCHEN.
AUSSCHNITT AUS DEM MITTELBILD DER GEMÄLDE FÜR DAS REICHSTAGS-GEBÄUDE.

PROFESSOR ANGELO JANK–MÜNCHEN.

LINKES SEITENBILD DER REICHSTAGS-GEMÄLDE »KARL DER GROSSE«. DIE ARABISCHEN GESANDTEN HARUN AL RASCHIDS BITTEN UM HILFE GEGEN DEN KALIFEN VON CORDOBA. 777.

PROFESSOR ANGELO JANK MÜNCHEN.

RECHTES SEITENBILD DER REICHSTAGS-GEMÄLDE »FRIEDRICH BARBAROSSA UNTERWIRFT SICH DIE LOMBARDEI« 1158. ALLEINIGES VERLAGSRECHT STIEFEBOLD & CO.—BERLIN W 35.



Eine der jüngsten Schöpfungen Angelo Janks ist das obige Tafelbild, ein Widmungsblatt der „Münchner Secession" an ihren Mitbegründer Dr. Georg Hirth, dessen 70. Geburtstag vor kurzem Anlaß zu begeisterten Kundgebungen aus allen Kreisen der Kunst und Publizistik gab. Wie in dem Widmungsblatt der „Secession" dem Gedanken des freudig-siegesbewußten Vorwärtsdringens neuzeitlichen deutschen Empfindens Ausdruck gegeben wurde, so fand allgemein das positive Streben und Ringen des vielseitigen, auf den Gebieten der Kunst, Literatur, des Verlagswesens usw. hochverdienten Jubilars um die Förderung deutscher Kultur, Anerkennung. In einem Prunktisch nach Entwurf von Julius Diez finden die künstlerischen und literarischen Ehrengaben Aufnahme, die im August in Brakls moderner Kunsthandlung fein säuberlich in schmalen weißen Rahmen ausgestellt waren: darunter ca. 250 Aquarelle, Radierungen, Zeichnungen, Gemälde usw. von dem Kreise der „Jugend" nahestehenden Künstlern. — A. K.

VON DER GELASSENHEIT BEIM BETRACHTEN DER KUNSTWERKE.

VON HANS THOMA KARLSRUHE.

Da ich gegenwärtig zur Erholung in der Sommerfrische bin und nichts tun soll, so habe ich Zeit dazu, meine Ansicht auszusprechen, „wie es der gebildete Laie anstellen könnte, um in ein innigeres Verhältnis zur zeitgenössischen Kunst zu gelangen". — So ungefähr lautete ja der Wunsch, mit dem Sie mich aufforderten, etwas für Ihre geschätzte Zeitschrift beizutragen. Ich möchte meine Meinung in wenig Sätzen sagen, das ist aber nicht leicht, denn ich bin nicht willens, diese Sätze auch beweisen zu wollen und muß es dem Leser überlassen, ob er damit einverstanden sein will. Er wird wohl viel Selbstverständliches finden, das man ihm nicht zu sagen brauchte, er wird manches als unrichtig zu korrigieren haben, — aber dazu red't man ja miteinander.

Vor allen Dingen möchte ich dem Betrachter, der in ein gutes Verhältnis zu den Kunstwerken kommen will, anraten, daß er seine volle Gelassenheit bewahren möge; vor allen Dingen hüte er sich vor verkehrtem Enthusiasmus. Ich meine den Betrachter, der gleich zornig wird, wenn ihm ein Werk nicht gefällt. Maßvoller, richtiger Enthusiasmus ist aber nicht schlimm, wenn ein Werk ihm Freude macht; denn alle Äußerungen der Freude sind gesund und hier liegen sie auch sehr im Interesse des Künstlers, da sie sich oft sogar steigern bis zum Ankauf seines Werkes. Gänzlichen Gleichmut sollten aber diejenigen Betrachter bewahren, die nicht daran denken, das Werk zu kaufen, — denn für das geringe Eintrittsgeld, das man für eine Ausstellungsbesichtigung ausgibt, ist es wirklich nicht der Mühe wert, in besondere Erregung oder gar in Zorn zu geraten.

Die richtige Gelassenheit läßt sich Zeit dazu, ein Werk zu betrachten, denn sie will entweder ein eignes Urteil darüber haben oder lieber gar keines —, sie weiß, daß es gar nicht nötig ist, daß man über alles ein Urteil haben muß. Denn da kann es leicht dazu kommen, daß man vor lauter Urteil gar nicht dahinter kommt, ob einem ein Werk gefällt oder nicht, und das wäre doch die Hauptsache für den Beschauer sowohl, wie auch für den Künstler, und würde die beiden in gute Beziehungen bringen.

Wenn die richtige Gelassenheit einmal dahinter gekommen ist, daß ein Werk ihr gefällt, so können sämtliche Kritiker der Welt sie nicht daran irre machen, sie wird sich deshalb vor allen Dingen darum bemühen, zu erfahren, ob es ihr gefällt, — das ist doch die Hauptsache. Wenn es ihr nicht gefällt, so wird sie gelassen daran vorbeigehen, oder wenn sie im Zweifel wäre, so wird sie es wohl später wieder ruhig ansehen; es kommt vor, daß es ihr alsdann doch gefällt. — Der höchste Akt des Gefallens ist das Besitzergreifen des Werkes, und diejenigen, welchen der materielle Besitz des Werkes versagt ist, können und werden von demselben geistigen Besitz ergreifen. Das ist ja ein besonderer Vorzug des Kunstwerkes, daß es in geistigen Besitz sich umwandeln läßt.

Wenn einer eine Meinung über etwas hat, so möchte er sie auch als allgemeingiltig angesehen wissen, das ist auch bei Kunstmeinungen der Fall, darum der viele Streit. Bei Kunstwerken gibt es keine feste Norm, nach der man urteilen könnte, und die beweglichen Meinungen schon bezeugen es, daß ein beweglicher Geisteshauch von ihnen ausgehen muß, der den einen so, den andern anders berührt, ein Hauch, der mehr empfunden als verstanden werden kann. Es kommt ganz darauf an, ob der Beschauer dem seelischen Vorgang, der beim Entstehen des Werkes mitgewirkt hat, folgen kann oder folgen will.

Meist hat ein kritischer Beschauer viel zu wenig Zeit, denn seine Natur drängt ihn dazu, gleich darüber zu urteilen, oder es nicht der Mühe wert zu halten, Zeit darauf zu verwenden.

Es soll bei Kunsterzeugnissen öfters vorkommen, daß einem etwas gefällt, ohne daß man es versteht. Ich halte das für keinen Fehler, denn es kommt dies auch bei Naturerzeugnissen fast täglich vor. Das Gefallen ist wichtiger als das Verstehen — denn der Kunstgenuß beruht auf ihm. Man kann das Gefallen auch als ein intimeres Verstehen betrachten, ein Verstehen, das nicht zum Rechenexempel geworden ist.

Der Künstler ist im allgemeinen mehr befriedigt von dem Beschauer, dem sein Werk gefällt, als von dem, der es versteht — ich will aber niemand zu nahe treten, es kann auch Künstler geben, denen es umgekehrt lieber ist.

Gutes Urteil ist nicht hoch genug zu schätzen, jedoch kann auch das beste Urteil kein Kunstwerk hervorbringen, außer wenn der Urteiler auch zugleich ein Könner ist — was ja bei dem

Reichtum des Lebens auch vorkommen kann, wo sich überhaupt nichts so sehr trennt, wie wir mit unseren Theorien es haben wollen oder meinen. Doch darf gesagt werden, daß die Kunst nur vom Könner gemacht wird. Theorie und auch die noch so gute Meinung, wie es gemacht werden müsse, kann keine Kunstwerke hervorbringen. Dies sollte der Laie, der in ein gutes Verhältnis zur Kunst kommen will, bedenken, dann stellt sich die Gelassenheit von selbst ein; er möchte sonst vom Tannenbaum erwarten, daß er Äpfel hervorbringt.

Die Kunst ist ein Allgemeingut der Menschen, nicht nur für den Künstler vorhanden; auch der Empfangende, der Empfindende, der Verstehende ist ein Mitschaffender, und die Kontrolle, die er ausübt, kann segensreich wirken, wenn sie gelassen ist, was ich diesmal mit „frei von Vorurteil" gleichsetzen möchte. — Wenn niemand mehr urteilen wollte, so würde es dem Künstler und der Kunst doch schlecht gehen, deshalb möchte ich „Gelassenheit" ja nicht mit „Gleichgültigkeit" verwechselt wissen.

Jeder Künstler kann eigentlich nur das machen, was in seiner Naturbegabung liegt, er steht somit unter einem Zwang. Dies möge den Kunstfreund zur Besonnenheit führen, und dann wird seine Teilnahme kunstfördernd wirken und ein Verständnis, das auf solchem Boden heranwächst, kann ein fruchtbringendes sein; es könnte den Künstler von dem äußeren Zwang befreien, unter dem er einer Theorie zu lieb etwas ganz anderes macht als er eigentlich müßte.

Man könnte die Kunst als Ganzes auch so betrachten, daß sie aus Könnern und Kennern besteht. Der Könner hat allen Grund, bescheiden zu sein; denn der Könner kann ja nichts dafür, daß er etwas kann, das liegt in seiner Begabung, einer Gabe, die ihm ohne sein Zutun gegeben ist. Das Können ist bei ihm eine Naturanlage, und wenn er auch manchmal ein wenig stolz oder vielmehr eitel ist auf seine Naturbegabung, so dürfte dies doch nicht weitergehen als das Gackern des Huhnes über sein Eierlegen.

Der Kenner aber braucht nicht bescheiden zu sein. Kenntnisse müssen erworben werden, und auf etwas, was man aus eigner Kraft erwirbt und besitzt, auf das ist man stolz, ja es kann geradezu ein hochgemutes Gefühl erzeugen.

Da, wie allgemein bekannt, geistig lebendiges Wesen sich nicht wie materielle Dinge scheiden läßt, so sind auch meist Könnertum und Kennertum in der gleichen Persönlichkeit so miteinander verbunden, daß man sie nicht trennen kann und daß man in bezug auf das Selbstgefühl eine mittlere Linie von Hochgemutheit anzunehmen nicht allzusehr fehl gehen würde.

Der Kunstbetrachter hat durch seine Kenntnisse sich gar oft mit solch hohen Vorbildern belastet, so daß er mit denselben den bescheideneren Kunstübungen der Jetztzeit, sowohl in sich, soweit er Könner ist, als auch bei andern entgegentreten zu müssen vermeint. Es kann ihm dabei aber passieren, daß er ein schön zart Pflänzlein, das sich entwickeln will, mit einer Keule totschlägt, — der Kürze halber will ich sie die „Rafaelskeule" nennen, sie kann aber auch alle möglichen andere Namen haben. Das kann nun freilich der Kunst nicht viel nützen, und man könnte den Vergleich wagen, daß einer die Vergißmeinnicht am Bache zertritt, weil er in Indien eine Lotosblume gesehen hat. Freilich soll man mit seinen Vergißmeinnichtchen auch nicht den Lotosblumen zu Leibe gehen wollen; auch das geschieht, denn wir sind eben kurzsichtige Menschen, und wenn wir etwas lieben, so meinen wir gleich, anderes hassen zu müssen. — Der liebe Gott mag wissen, warum er unsere Herzen so klein geschaffen hat, es war gewiß notwendig, wie alles, was besteht.

Der Kunstfreund weiß, daß, so lange das Menschenvolk besteht, das Singen und Sagen, das Bauen und Bilden nicht aufhören wird. Das kann ihn zur Milde stimmen und zu der Einsicht, daß jeder Vogel, — hier jede Zeit —, so singt, wie ihm der Schnabel gewachsen ist, er wird sodann nicht gleich den andern die Freude am Hervorbringen verderben wollen, wenn er schon Besseres kennt.

Auch in der Kunst gründet sich die Feinschmeckerei, wie die des Gaumens, auf Genußfähigkeit. Ein gesunder Magen kann mehr vertragen als ein verwöhnter, es schmecken ihm viel mehr Dinge. Man muß immer wieder auf die Natürlichkeit zurückkommen. Neulich hörte ich im Buchenwalde droben ein paar Bauernmädchen Volkslieder singen, das war gar schön, von natürlich wohltuender Harmonie in den sonnigen Sommertag hinein.

Wer Kindern ihre Lust am Spielen verdirbt und den Künstlern die Lust an ihrer Arbeit, der ist ein Philister und wenn er auch die Idee vom Übermenschen in seiner Seele herumträgt.

Mit diesen Erörterungen glaube ich sowohl den Beifall der beschauenden Kenner wie auch der produzierenden Könner errungen zu haben. Wenn aber der und jener ein mir aus dem Schwarzwald bekanntes Scherzwort anwendet: „Recht häscht, aber schwyge chönnscht"! — so denke ich, der hat recht! und auch ich will das, was ich empfohlen habe, beherzigen: die Gelassenheit! — Die zu preisen, ist jetzt zeitgemäß, sie war so nötig, die Hitze dieses Sommers ertragen zu können. — HANS THOMA.

ARCHITEKT H. MUTHESIUS—BERLIN. Landhaus Breul Grunewald.

HAUS BREUL VON ARCHITEKT HERMANN MUTHESIUS UND HAUS LIEBERMANN VON ARCH. PAUL BAUMGARTEN.

Das Niveau des Landhauses steigt. Eine gewisse Brauchbarkeit, die bürgerliche Haltung und ein leidlicher Geschmack sind heute bereits das Selbstverständliche. Zur Registratur bringt der Chronist nur noch besonders wohlgelungene Beispiele; deren zwei sind heute zu melden: ein Haus von Muthesius am Eingang des Grunewaldes und das Haus, das sich Max Liebermann durch Baumgarten bauen ließ. Muthesius baute an einer Straße, die gegen Norden liegt; er tat nicht das, was die Villenbauer links und rechts getan haben, er legte nicht der Repräsentation wegen die Hauptfront des Gebäudes nach dieser Seite. Stellte vielmehr in solche Sonnenlosigkeit das Wirtschaftsgebäude mitsamt dem Treppenhaus, das sich naturgemäß nach der Hauptzugangsstraße öffnen mußte. Zu diesem Baukörper senkrecht und in ihn hinein, mit ihm durch Erker und andere Zwischenglieder verwachsend, stellte Muthesius das eigentliche Wohngebäude mit der Front nach Süden, nach dem Garten und dem Wald. Diese doppelte Achse wird auch durch das Dach betont; bei dem mit der Straße parallel laufenden Wirtschaftsgebäude sind die beiden hohen, durch das Satteldach gebildeten Giebel an die Schmalseiten disponiert. Bei dem Hauptgebäude leuchtet die eine große Giebelfläche frontal, der definitiven Hauptachse ein festlicher Wegweiser. Das Haus wurde aus Eisenklinkern gebaut; die kubische Tendenz, eingespannt in ein System von Lisenen, erhielt durch einen Formstein und durch das Prinzip des Versetzens eine Fülle des plastischen Lebens. Die Farbe, noch gedämpft durch das Schwarz der Dachpfannen, ist den Fichtenstämmen wahlverwandt. Obgleich das Haus in seiner Ganzheit etwas Artistisches hat, empfindet man es als ein im besten Sinne bodenständiges Landhaus, richtiger: als ein in

ARCHITEKT HERMANN MUTHESIUS. Haus Breul—Grunewald. Gartenansicht.

den Wald entrücktes Herrenhaus jenseits der Stadtperipherie. Solche Disziplin der Gesundheit wird um so stärker wirksam, als in dichtester Nähe ein Haus, das sich Walter Rathenau bauen ließ, durch seinen gelben Putz, seine grünen Fensterläden und seine Empirefasson etwas sehr nach Sachsen gravitiert.

Bei dem Hause Liebermann zeigt sich der fördernde Einfluß eines verstehenden Bauherrn. Aus der diskreten Balance, aus der geschliffenen Reife der Gesamtanlage spürt man die Geistigkeit einer jedes Detail vielfach umwendenden Diskussion. Baumgarten ist ein Messelschüler; er gab dem Hause die traditionelle Gestalt der berlinischen Antike. Ein geklärter Giebel beschließt die gegen den Wannsee gelegene Front. Der Garten zwischen Haus und Ufer ist ebenso ein Vorklang wie ein Ausklang der Hausarchitektur. Die Neutralität der großen, nach dem Wasser zu abfallende Rasenfläche wird dem Hause zum Sockel. Die Rückfront, vor dem Gemüsegarten, bekommt durch einen starken Effekt den Ausdruck aristokratischer Abgeschlossenheit. Die Fassade springt in der Mitte um etwas mehr als einen Meter zurück; genau achsial sitzt eine ins Freie führende Zimmertür, einige flache Stufen führen zu ihr empor. Von der obersten, dicht an die Hauswand gerückt, stoßen zwei Säulenschäfte bis herauf zum Hauptgesims. Diese beiden Säulen scheinen das Volumen des Hauses zu vergrößern; die Kapitäle sind eine graziöse Abfederung solcher architektonischen Entladung. Sämtliche Fenster des Hauses haben den französischen Typ; sie gehen bis zum Fußboden hinunter und sind durch ein niedriges Gitter geschützt. Dieses Zusammentönen von französischem Landhaus und Messelscher Antike (ein Zusammenklang, der von Messel selber schon angewandt wurde) ist sehr pikant. Man erlebt das Haus eines Mannes, der durch Frankreich malen lernte und im Schatten des Brandenburger Tores geboren wurde. — ROBERT BREUER.

Kunst ist nichts Zufälliges, künstlich zu Machendes. Sie wächst, sofern sie echt ist, organisch und logisch aus dem Boden dieser Epoche heraus, ist der natürliche Niederschlag der Kulturatmosphäre, gleichsam der Form und Farbe gewordene Geist ihres Zeitalters. MUTHER.

ARCH. HERM. MUTHESIUS BERLIN.
HAUS BREUL GRUNEWALD. GARTENANSICHT.

ARCH. HERM. MUTHESIUS — BERLIN.
HAUS BREUL GRUNEWALD. STRASSENSEITE.

ARCHITEKT
PAUL BAUM-
GARTEN

HAUS MAX
LIEBERMANN-
GRUNEWALD.

EDWIN LUTYENS—LONDON, WESTMINSTER. Landhaus Holmwood Knebworth, England.

RAUMBILDUNG IN DER BAUKUNST.

VON DR. A. E. BRINCKMANN—AACHEN.

Es muß auffallen, daß in den meisten architektonischen Analysen und baugeschichtlichen Abhandlungen in erster Linie von den Bauformen als solchen gehandelt wird und man über der plastischen Erscheinung der Materie das Endresultat des architektonischen Gestaltens, die Bildung des Raumes, das Herausschneiden eines bestimmt umgrenzten Luftvolumens aus den unendlichen Reihen des Unbegrenzten vernachlässigt. Man bleibt bei der Untersuchung der raumbildenden Mittel stehen, statt den Zusammenhang zwischen ihnen und dem Raum selbst zum Gegenstand wissenschaftlicher und ästhetischer Betrachtung zu machen.

Die Gesamtwirkung jedes Baues, soweit er nicht nur monumentale Masse ist, resultiert aus zwei Einzelwirkungen. Die eine erzielt sein Baumaterial als plastisch geformter Körper. Hier spricht nur die voluminöse Materie. Gewiß bedarf es schon eines langen und folgerichtigen Gestaltungsprozesses, um die aus den praktischen Anforderungen sich ergebende gesamte Baumasse zu gruppieren — wie man in der Plastik eine mehrfigurige Gruppe zunächst ihrem Massengewicht nach aufbaut —, den so gruppierten Unterteilen durch Gesimse, Lisenen oder Pilaster, Profilierungen ihrer Öffnungen usw. Nachdruck zu verleihen, sie dadurch unter sich und mit dem Ganzen in Beziehung zu setzen, vielleicht auch durch Ornamentation den Reiz des Materials zu erhöhen oder die Bestimmung des Gebäudes anzudeuten. Bei der Analyse dieser Wirkungen machen wir gewöhnlich Halt. Und gewiß vermittelt die Fähigkeit, uns mit unserem psychostatischen Gefühl in architektonische Formen hineinzuleben, z. B. die materielle Ruhe zwischen Säule und Gebälk als beseelte Aktion zwischen Kraft und Last aufzufassen, bereits einen großen Genuß. Gerade die nahe Verwandtschaft mit figürlicher Plastik, die in der mittelalterlichen Baukunst — Chartres, Rathaus in Brügge — fast zur Deckung von Architektonischem und Figuralem führte, erleichtert noch das Eindringen in solche Auffassung der Bauformen. Unser Vorstellungsbesitz ist zudem an Bauformen erzogen, die ganz

ARCH. EDWIN L. LUTYENS LONDON, WESTMINSTER.

LANDHAUS HOLMWOOD KNEBWORTH, ENGLAND.

ARCHITEKT PROFESSOR EMANUEL VON SEIDL MÜNCHEN.

DIELE IM HAUSE KOMMERZIENRAT GEORG THEODOR PSCHORR.

und gar plastisch konzipiert sind: den griechischen. Der Unterschied zwischen griechischer und römischer Architektur ist wohl lange erkannt; Jakob Burckhardt schuf das Wort vom organischen und vom raumbildenden Baustil, verwischte aber selbst die Gegensätzlichkeit dieser Begriffe, als er den gotischen Baustil im Gegensatz zu dem der Renaissance als raumbildenden einen organischen nannte. Der gotische Baustil bedeutet in der Entwicklung des Raumes nur eine besondere Stufe: ein dienendes Element, die Konstruktion, wurde stark auf Kosten des umschlossenen Raumes, und auf diesem beruht eben die andere Ursache des architektonischen Gesamteindruckes.

Man hat die Raumvorstellung als einen Komplex von Bewegungsvorstellungen definiert, d. h. von Vorstellungen, zu deren Gewinnung das vermittelnde Auge sich hin und her bewegen muß, also gleichsam das betrachtete Objekt von wechselnden Standpunkten aus abtastet, und deren Summe dann, durch das Hirn addiert, die Raumvorstellung ergibt. Damit ist allenfalls ein Vorgang konstruiert, nichts aber über das Gefühl selbst gesagt.

Wir möchten die Fähigkeit des Menschen, überhaupt räumlich zu empfinden, in Zusammenhang mit seinem Gefühl für das eigene materielle Gefülltsein bringen, denn wir bemerken, daß in Momenten, wo dieses erlischt, ohne daß die geistigen Funktionen ganz aussetzen, wie in leichten Ohnmachten oder im Traum, die räumliche Vorstellungskraft außerordentlich abnimmt, sie dagegen in Zuständen physischer Leistungsfähigkeit emporschnellt. Jeder kontrahierte Muskel bringt uns dieses Gefühl materiellen Gefülltseins und damit des eigenen Volumens zur Vorstellung, ohne daß der Augensinn die geringste Mitwirkung hat, und mit dem ersten Armheben ist die Vorstellung des Volumens außer uns, des Raumes, gewonnen.

Dieses ursprüngliche Gefühl für Raum wird nun von der Kunst in Erziehung genommen. Das Auge übernimmt die Vermittlerrolle, indem es als feinster Tastsinn, der ohne körperliche Berührung ferne Gegenstände angreift, uns ermöglicht, durch den umgebenden Raum nach allen Richtungen uns zu bewegen und ihn auszumessen. Daß das Auge dabei lange nicht die Sicherheit bietet wie ein direktes körperliches Maßnehmen im Schreiten oder Armspannen, ist eine alltägliche Erfahrung. Immer aber überträgt das Auge seine Eindrücke durch den gesamten Nervenapparat auf unsere ganze Körperlichkeit. Das Hirn erscheint nur der Schaltapparat räumlichen Empfindens, die Lust am Raum verspürt unsere Brust stärker.

Eine Bemerkung sei eingeschoben. Entsprechend dem Gefühl für eigenes Gefülltsein kommt eine Raumvorstellung nur durch Umgrenzung zu stande. Ist eben gesagt worden, schon ein Armheben vermittle ohne Hilfe des Auges uns die Vorstellung des Raumes außer uns, so nehmen wir dabei doch nur den Abschnitt auf, den unser Arm durcheilt. Die Begrenzung ist zwar nicht wirklich, doch — was für die Empfindung das gleiche — vorgestellt. Auch die Freiheit des Meeres wird durch Himmel und Wasser ein umgrenzter Raum, und jede Verunklärung, wie durch dichten Nebel, wird als unbehaglich empfunden. Das Angstgefühl im Finstern rührt nicht von Gespenstergeschichten her, es entsteht aus der Empfindung, den Raum fast verloren zu haben, und die Anstrengung, unsere eigene Körperlichkeit zu konzentrieren, steigert sich bis zum schweißgebadeten Entsetzen. Erst das körperliche Unbehagen preßt aus dem Hirn angstvolle Vorstellungen. Im Grunde ist die Vorstellung des unbegrenzten Raumes, wenn auch mit diesem Begriff die Philosophie und Astronomie operieren, unmöglich. Sie wäre die Verneinung unserer eigenen Körperlichkeit.

Die Sehnsucht der Baukunst ist nun, Räume abzugrenzen, in denen es den Menschen wohl ums Herz wird. Sie verzehnfacht, ja verhundertfacht sein eigenes Ausdehnungsbewußtsein, läßt den Raum emporwachsen, dehnt ihn in ruhige Breite, rundet ihn. Wir haben hier nicht einzugehen auf alle die Hilfsmittel der Form zur leichteren Gewinnung eines Raumvorstellungsbesitzes, auf Gliederungen, Teilungen, Detaillierungen des raumumschließenden Materials, von Wand, Boden und Decke, die die Vorstellbarkeit des Raumes unterstützen, ja oft erst ermöglichen. Ihre Bildungen sind geläufig, leider allzugeläufig, ohne Verständnis für sie als Funktionsausdruck, als geworden aus einem bestimmten, mit Zeit und Rasse wechselnden Körper- und Raumempfinden. Sie werden gebraucht wie die Phrase ohne Bedenkung des Wortsinnes. Wir wenden uns vom einzelnen Raum weiter seiner Verbindung mit anderen, den gruppierten Räumen zu. Es ist selbstverständlich, daß ein einmal aufgenommener Raumeindruck nicht beim Verlassen dieses Raumes erlischt, sondern nachwirkt und die Apperzeption eines folgenden Raumeindrucks beeinflußt. Es macht einen Unterschied, ob wir vom Vorzimmer den Saal betreten oder umgekehrt. Die Kunst einer guten Grundrißlösung besteht darin, einzelne Raumeinheiten sich folgen zu lassen, die in Beziehung zu einander stehen, sich nicht gegenseitig erdrücken oder aufheben. Dies ist

PROFESSOR EMANUEL VON SEIDL. Landhaus Tappeiner in Murnau.

im Grunde bekannt, doch beherrschen diese Kunst unter unseren Architekten nicht gerade viele, und der Nichtarchitekt ahnt nur selten die Bewertung eines Grundrisses nach diesem Gesichtspunkt. Die höhere Art des architektonischen Gestaltens rechnete stets auf die Fähigkeit, eine Folge räumlicher Eindrücke verbinden und aus der Gesamtwirkung heraus die Einzelheiten beurteilen zu können.

Die Beurteilung der architektonischen Leistung als Raumdarstellung, wobei alle plastische Durchgliederung der raumumschließenden Materie nur die Aufgabe hat, diese Darstellung zu verdeutlichen und ihre Aufnahme zu erleichtern, gilt auch für die letzte Einheit allen architektonischen Gestaltens: den Stadtbau. So können wir z. B. einen Baublock, d. h. das mit Häusern bebaute und von Straßen umgebene Grundstück plastisch durchgliedern und werden dann zu einer lockeren, malerischen Gruppierungsart der einzelnen Häuser, zu Versetzungen der Fluchtlinie, zur Auflockerung der Dachsilhouette kommen, die das stärkste Mittel sind, die Aufmerksamkeit auf die Plastik des Blocks zu konzentrieren. Wir können aber auch Straßen und Plätze einer Stadt als Raumgebilde, nicht als nur unbebaute Stellen betrachten, mit denen wechselreiche Raumeindrücke zu gestalten sind. Die Blockfront wird dann ein raumbildendes Element im Stadtbau, und aus dieser Bestimmung resultiert ihre Formgebung. Nur nebenbei — Verfasser hat dies in einem kürzlich erschienenen Buch „Deutsche Stadtbaukunst in der Vergangenheit" nachgewiesen — sei erwähnt, daß man von der mittelalterlichen Stadt bis zu der des 18. Jahrhunderts ein konsequentes Bestreben verfolgen kann, die Plastik des Haus- und Baublockkubus zu Gunsten der Straßen und Plätze als räumlich wirksame Gebilde zu beschränken. Und es dürfte wohl die höhere Form stadtbaulichen Gestaltens sein, Straßen und Plätze als positive Gebilde aufzufassen, sie als bestimmt begrenzte Luftvolumina, statt als formlose Reste zwischen einzelnen Baublöcken zu geben, sie in gute Größenverhältnisse zueinander zu setzen, endlich sogar rhythmische Funktionen in ihrer Raummasse zum Ausdruck zu bringen. Damit wirkt die Stadtbaukunst am unmittelbarsten auf den Bewohner einer Stadt, denn dessen eigene Körperlichkeit, die Basis jeglichen räumlichen Empfindens, wird, sich selbst bewegend, in diese rhythmische Bewegung hineingezogen; Fröhlichkeit und Stolz und Kraft erfüllen sie. A. E. B.

PROFESSOR EMANUEL VON SEIDL-MÜNCHEN.

LANDHAUS TAPPEINER IN MURNAU.

ARCHITEKT INO A. CAMPBELL—MÜNCHEN. Wohnhaus in Zehlendorf. Gartenseite.

EIN LÄNDLICHES WOHNHAUS VON ARCH. I. A. CAMPBELL.

VON ADOLF VOGT.

Von den beiden ländlichen Häusern, die der Architekt Campbell für Herrn Schickendanz gebaut, ist das ältere hier bereits publiziert worden. Nun sie zur Gruppe vereint, stützt und erklärt eins das andere. Und der Eindruck verstärkt sich, daß sie fast als Protest gedacht sind gegen die üblichen Villen und Landhauspaläste, die in der Umgebung, wie in allen Berliner Vororten, dominieren. Der Berliner scheint sich in der freien Natur nicht frei und leicht und natürlich geben zu können. Die neue Kultur ist bei ihm noch nicht so tief gedrungen, daß er dem veränderten Ort, den veränderten Verhältnissen sich selbstverständlich, mit ungezwungener Grazie anpassen könnte. Die Berliner Villen sind zu ihrem größten Teil überlastet mit Architektur und mit repräsentativen Absichten. Wir bewundern die feinen, schlichten, weithin gelagerten „Edelsitze" der alten Rittergüter, aber die Heutigen können es sich nicht versagen, all ihre Müllersche oder Lewysche Herrlichkeit laut, nackt schon im Äußern zu verkünden. — Campbell versucht, wie einige Strebensverwandte (Straumer u. a.), der Stimmung des Ländlichen im Landhaus wieder gerecht zu werden. Daher die glatten, weiß getünchten Mauern, deren keusche Fläche von keinerlei Architektur gestört wird, daher die entsagungsvolle Strenge der Giebelzüge und die wenigen herben Gegensätze, die sich aus den Baugliedern von selbst ergeben: dem weißen Putz der Wände, den roten Ziegeln des Daches und den roten Terrassenmauern, den grünen Rasenflächen und dem weißen Lattenzaun. In den Proportionen und den Konturen der Wände, Giebel und Fenster spricht aber doch eine zarte und weiche persönliche Linie, die die kalte Nüchternheit des Reißbretts bannt. Und die schlichte Erscheinung vereinigt sehr mannigfache Tendenzen, die das Interesse steigern und von den im Künstler selbst noch ringenden Naturen herstammen. Da ist die gotische Strenge

ARCH. INO A. CAMPBELL MÜNCHEN.
WOHNHAUS IN ZEHLENDORF. GARTENSEITE.

ARCHITEKT INO A. CAMPBELL—MÜNCHEN. WOHNHAUS IN ZEHLENDORF. ANSICHTEN VON DER STRASSE.

ARCHITEKT INO A. CAMPBELL MÜNCHEN. WOHNDIELE IN VORSTEHENDEM LANDHAUS.

ARCHITEKT INO A. CAMPBELL. Gartenhof im »Hotel Continental«, München.

des altenglischen Landhauses und daneben die Stimmung deutscher Gemütlichkeit, robuste Kraft und künstlerisches Raffinement, bescheidene Sachlichkeit und persönliche Gestaltung in jeder Linie, in jedem Detail. — Was einstweilen noch stört, ist ein landschaftlicher Mangel: Die Häuser müßten mitten in grünen Wiesen stehen, umrahmt von buschigem Grün, oder mit ihrem kalkigen Weiß gleich Leistikows Grunewaldhaus durch das Gitter schlanker Kiefern schimmern.

Die Anlage des Hauses dürfte aus den Abbildungen ohne weiteres verständlich sein: Zwei Flügel stoßen in einem rechten Winkel zusammen, die Ecke ist gegen die Straße durch einen Fachwerkgiebel, gegen den Hof durch eine Veranda ausgestaltet. In diesem Zentralpunkt des Hauses befindet sich auch die große Diele. Der Hof ist durch die beiden Flügel des Hauses und hohe Gartenmauern von der Straße abgeschlossen. Der Eingang fand durch die Terrasse aus roten Ziegelsteinen ebenfalls eine stimmungsvolle Ausbildung. — Die innere Einrichtung, von Campbell in Verbindung mit A. Pössenbacher geschaffen, entspricht ungefähr der des älteren Hauses Schickendanz, über die wir bereits berichteten. — A. V.

Wie Phantasie und Verstand trotz ihres Gegensatzes gleichheitlich in den Tiefen des Menschenwesens wurzeln, so stammen auch Kunst und Technik aus derselben Quelle. Während aber die Technik rechnerisch und verstandesmäßig erfaßt werden kann, ist die Kunst nur ästhetisch und gefühlsmäßig zu werten. — Dies gilt für alle bildenden Künste und besonders auch für die neuzeitliche Werkkunst, die den engen Rahmen des älteren Kunstgewerbes längst überschritten hat und nunmehr die künstlerische Veredlung aller gewerblichen Gebilde einschließlich der Bauwerke anstrebt. Obgleich die neue Werkkunst auf dem technischen Zweckbegriff fußt, ist sie doch echte Kunst und nicht Technik, Stoffüberwindung und nicht Stoffgebundenheit, Eurhythmie und nicht Konstruktion, Formveredlung und nicht Moralverbesserung. — OBERBAURAT L. ERHARD.

ARCHITEKT INO A. CAMPBELL — MÜNCHEN.

GARTENHOF IM »HOTEL CONTINENTAL« IN MÜNCHEN

M. ZÜRCHER — FLORENZ

VILLA RIPOSO DEI VESCOVI.

REISE UND KUNSTGENUSS.

VON WILHELM FRANK.

In der Kunst des Reisens gibt es seit Jahren eine sezessionistische Bewegung. Sie verleumdet den Baedeker, sie verleumdet die großen Galerien und Attraktionen, sie möchte durchaus den Reisenden zu einem Erleben des fremden Landes bringen, indem sie ihn von der Heerstraße abführt in die Winkel, die Winkel der Kultur und der Kunst.

Vieles ist an dieser Bewegung gut. Aber indem sie das Schauen zu mindern sucht gegenüber dem Erleben, birgt sie doch eine Gefahr.

Die „Erledigung" der großen Galerien ist eine Strapaze, und das Reisen soll keine Strapaze sein. Warum nicht? Ich bin durchaus gegenteiliger Meinung. Arbeit und Anstrengung, die das Aufsuchen und Würdigen der im fremden Lande hoch aufgehäuften Kunstschätze erfordern, zählen vielleicht zu den ergiebigsten Strapazen, denen sich der Mensch unterziehen kann. Geht man ihnen, als Sezessionist des Reisens, aus dem Wege, so macht man sich einer schweren Unterlassungssünde schuldig. Denn die psychologische Situation des Reisenden ist dem Kunstgenusse auf einzige Weise günstig. Sie nicht auszunützen, ist Vergeudung und Verschleuderung. Ich behaupte also nichts anderes, als daß der Kunstgenuß auf der Reise unvergleichlich ergiebiger ist als zu Hause; daß Werke derselben Qualität, zu Hause gesehen, lange nicht den Reingewinn an Beglückung liefern, als wenn sie auf der Reise mit aufgerüttelten und an volle Tätigkeit gewöhnten Sinnen genossen werden.

Die Seele jedes Reisenden ist einzig auf das Aufnehmen eingestellt. Eine Reise bedeutet nicht nur eine Ortsveränderung, sondern in erster Linie eine durchgreifende Gemütsrevolutionierung, ein Aufgeben des eigenen aktiven

ARCHITEKT M. ZÜRCHER — FLORENZ. LOGGIA DER VILLA RIPOSO DEI VESCOVI.

Verhaltens zugunsten einer glücklichen Passivität. Man verläßt beim Antreten einer größeren Reise nicht nur seinen Wohnort, sondern auch die zahlreichen inneren Begrenzungen, die Beruf, Sitte und örtliche Lebensbedingungen rings um den Menschen aufhäufen. Indem man die Begrenzungen aufgibt, gibt man unter anderem einen wesentlichen Teil seiner seelischen und geistigen Engen auf; man gibt seine Vorurteile und — seine Dummheiten auf, denn nicht nur dem Worte nach ist Begrenztheit mit Beschränktheit verwandt.

Das alles ist bekannt, und jeder hat es an sich erlebt. Aber nun kommt es darauf an, zu erkennen, daß diese glückliche seelische Situation die ideale Geistesverfassung des Kunstgenießenden darstellt. Kunstwerke, aus dieser rezeptiven, vorurteilslosen, zugänglichen Stimmung heraus gesehen, geben in einer Minute mehr von ihrem Geheimnis her als sonst in einem Hundertfachen dieses Zeitraumes.

Dazu kommt, daß die Fähigkeiten der Aufnahme durch die mit jeder Reise verbundene Übung sich rapide steigern. Es tritt eine Art Dressur ein, die ihrerseits wieder die Begierde nach Rezeption steigert. Der Erfolg sind jene unverhältnismäßig gesteigerten, an Farbe und Leben überhöhten Kunsteindrücke, die jede Wanderung durch eine fremde Galerie liefert. Das Erdreich der Seele ist aufgelockert. Mit vollen Händen kann Same hineingestreut werden; es wird doch weniger Saatgut verloren als zu Hause, wo diese Vorbedingungen fehlen.

Unendlich wertvoll ist auch beim Kunstgenuß auf Reisen die gleichzeitige Auffassung von Kunst und dem Lande, dem sie entsprang. Ein Ruisdael, im Mauritshuis im Haag gesehen, wiegt zehn Berliner Ruisdaels auf. Denn dort begegnet der Reisende auf Straßen und Plätzen denselben Lichtverhältnissen, denselben atmosphärischen Stimmungen, die die Gemälde des Meisters prägen. Kunst und Leben fließen wunderbar ineinander und bringen sich gegenseitig zu stärkster Eindruckskraft. Oder: Deutschlands Galerien besitzen eine ganze Reihe erstklassiger Rembrandts. Aber das einzige,

ARCHITEKT M. ZÜRCHER — FLORENZ.
EINGANG DER VILLA RIPOSO DEI VESCOVI.

ARCHITEKT M. ZÖRCHER — FLORENZ.

EMPFANGSRAUM IN DER VILLA RIPOSO DEI VESCOVI.

AUS DEN GARTENANLAGEN DER VILLA RIPOSO DEI VESCOVI — FLORENZ. BESITZER: ARCHITEKT M. ZÜRCHER.

entscheidende Erlebnis Rembrandt ist nur im Haag und in Amsterdam zu holen. Genau so steht es mit den Italienern und Franzosen.

Es ist ein schlechter Rat, wenn man dem Reisenden sagt, er möge sich schonen oder gar der „offiziellen" Kunst aus dem Wege gehen. Kunst, die man als Reisender genossen, ist in viel höherem Grade seelischer Besitz als solche, an deren Genuß die Enge, die Trübungen, die Vorurteile des Zuhause kleben. — W. F.

FRANK EUGÈNE SMITH MÜNCHEN
* BILDNIS-AUFNAHME: »FRITZ VON UHDE« †

FRANK EUGÈNE SMITH. Bildnis-Aufnahme.

NEUE BILDNIS-AUFNAHMEN VON FRANK EUGÈNE SMITH.

Die Meisterleistung der neuen Serie ist das Bildnis Fritz v. Uhdes: fabelhaft modelliert, prachtvoll im Ton, ruhig und groß in der Beleuchtung und von altmeisterlicher Vornehmheit in Haltung und Komposition.

Auch alle die übrigen Bilder geben Proben von Smiths bekannten Qualitäten: Vornehmheit der Auffassung, Fülle des seelischen Ausdruckes, und vollendete Sicherheit des Geschmackes. Meisterlich ist auch das Bildnis des kleinen Prinzen Luitpold komponiert, nicht nur in den Linien, sondern auch in der Anordnung der Massen, in der Verteilung von Licht und Schatten. — Kurz, überall bemerkt man die Arbeit eines feinen Gefühls für Rhythmus und Wohllaut der Flächenfüllung. Jetzt und immer wird man den Münchener Meister, dem seit einiger Zeit die künstlerische Leitung der graphischen Abteilung der Münchner Lehr- und Versuchs-Anstalt für Photographie übertragen wurde, mit Vergnügen an der Verfeinerung und Vervollkommenung der Kamerakünste arbeiten sehen.

Man kann sich des Gefühls nicht erwehren, daß in dieser Entwicklung des photographischen Bildnisses bei dem gleichzeitigen Tiefstande der eigentlichen Porträtkunst etwas Sinnvolles liegt. Von der Bildniskunst früherer Zeiten ist uns nichts geblieben als ein kläglicher Rest. Nur Liebermann, Corinth, in einigem Abstande Stuck und fünf, sechs andere deutsche Künstler malen heute noch Bildnisse, die ernsten Anforderungen genügen. Unsere Malerei hat ihre neuen Mittel durchaus an der Landschaft entwickelt. Aber zur Deutung des physisch-seelischen Komplexes, wie ihn der Mensch darstellt, fehlen die Mittel. Es ist nicht uninteressant, die Arbeiten von Smith und seinen Mitstrebenden unter dem Gesichtswinkel eines Ersatzes für diesen Mangel zu betrachten. Von diesem Gesichtspunkte aus erscheint die weitgehende Plattenbearbeitung und die schwierige Kopiertechnik, wie sie die neuere Photographenschule übt, keineswegs als Verstoß gegen die Materialgrundsätze des Lichtbildes, sondern als erlaubte Beimischung von subjektiv künstlerischen Elementen. — W. M.

FRANK EUGÈNE SMITH – MÜNCHEN. Bildnis: »Marion von Lenbach«

DAS PORTRÄT UND DIE PHOTOGRAPHIE.

VON DR. PAUL FECHTER.

Alle Angriffe gegen den Naturalismus in der bildenden Kunst, alle Erörterungen der Stilprobleme in Malerei und Plastik erleiden an einer Stelle eine Umbiegung: sobald man an die Diskussion der spezifischen Aufgaben des Porträts herantritt. Das Betonen rein formaler Prinzipien tritt hier zurück hinter den Forderungen des Gegenständlichen; der Akzent liegt auf dem Objekt, die Freiheit wird Notwendigkeit — und der eben erst eliminierte Naturalismus ersteht, scheinbar wenigstens, mit frischer Kraft von neuem.

Es ist kein Zufall, daß gerade an diesem Punkte die Photographie zuerst den Versuch eines Wettbewerbs mit der Kunst unternommen und hier ihre ersten wirklichen Erfolge erzielt hat. Aus einem durchaus gesunden Instinkt erwuchsen die ersten primitiven Versuche, rein sachlich die Züge der menschlichen Erscheinung, in denen sich ihr wesentliches ausdrückt, festzuhalten — und aus dem gleichen Instinkt setzten hier zuerst die Bestrebungen ein, diese Resultate der Photographie soweit als möglich zu ästhetischen Werten zu erheben. Man empfand mehr oder weniger unbewußt, daß zwischen den besonderen Aufgaben des Porträts, die ihm seine Sonderstellung innerhalb der bildenden Kunst anweisen, und den Mitteln der Photographie Beziehungen bestehen, von denen aus die Versuche einer künstlerischen Ausgestaltung ihrer Ergebnisse am ersten Erfolg versprechen.

Jede freie künstlerische Betätigung ist Gestaltung, Formung, Ausdruck erlebter Anschauungswerte. Die Hand löst aus dem durch das Auge Empfangenen, in den künstlerischen Schichten der Seele Erlebten die reinen Sichtbarkeitswerte — sei es direkt vor der Natur, sei es, nachdem das Erlebnis sich seine spezifische Form geschaffen hat. Die Umwelt ist nur Material; die Schönheit der Dinge wird dem neuen Gesetz der Schönheit des Werkes untergeordnet. Das gilt für alle Gebiete künstlerischer Betätigung — bis auf das Porträt.

FRANK EUGÈNE SMITH MÜNCHEN. Bildnis: »Otto Graf La Rosée«

Hier dominiert das Objekt: seine Wirklichkeit bestimmt der freien künstlerischen Willkür die Grenze, zwingt die Produktion bis zu einem gewissen Grade zur Reproduktion. Sir Thomas Lawrence nannte als die einzige Chance des Künstlers vor der Natur „selection and combination". Gegen die Allgemeingültigkeit des Wortes ließe sich manches einwenden: für das Porträt besteht es noch heute mit vollem Recht.

Gerade darum aber haben bei dem Porträt zuerst die Bestrebungen der Photographie eingesetzt, mit ihren Mitteln ebenfalls künstlerische Resultate hervorzubringen. Die Beschränkungen, die dem Schaffenden hier aus dem Sinn des Werkes erwachsen, entsprechen denen, die der Photographie als einem physikalisch-chemischen Verfahren von vornherein auferlegt sind: die Freiheit, über die sie verfügt, besteht in der Hauptsache ebenfalls in „selection and combination" — wenn auch vielleicht in einem etwas anderen Sinne als der Maler der Miß Farren das Wort ursprünglich verstanden hat. Die Reproduktion, im Gebiet der bildenden Kunst trotz des aristotelischen Wortes von der Nachahmung als dem Sinn der Kunst (abgesehen vom Porträt) im wesentlichen ein Mißverständnis, ist die Grundlage ihres ganzen Verfahrens: so galt es lediglich Mittel und Wege zu finden, das künstlerische Moment, das dort das eigentliche Medium der ganzen Tätigkeit, auf einem Umweg in das Resultat eines in seinen Grundzügen technischen Prozesses hineinzutragen.

Nach diesem Ziel tendieren im wesentlichen die Bestrebungen der künstlerischen Photographie der letzten beiden Dezennien — vor allem soweit sie auf dem Gebiet des Porträts zum Ausdruck kommen. Von zwei Seiten her versucht man das artistische Moment in den unpersönlichen Reproduktionsvorgang hineinzutragen: von dem darzustellenden Objekt und von dem schließlichen Resultat des ganzen Verfahrens, dem fertigen Druck aus. Die künstlerische Arbeit des Photographen beginnt beim Gegenstand. Das Wählen und Vereinfachen, das der Künstler in seiner Arbeit vollzieht, muß er bereits, soweit das beim Bildnis möglich ist, am Objekt vornehmen. Er muß seine Menschen in den Raum stellen, der zu ihrer Art paßt, muß bildmäßig sehen, Farben in Tonwerte umsetzen können, den Naturausschnitt schon für sich zu einem geschlos-

FRANK EUGÈNE SMITH MÜNCHEN.
BILDNIS: »S. K. H. PRINZ LUITPOLD v. BAYERN«

FRANK EUGÈNE SMITH MÜNCHEN.
BILDNIS-AUFNAHME: »FRÄULEIN H. F. IN M.«

FRANK EUGÈNE SMITH MÜNCHEN. Bildnis: »Emy Gräfin von Bylandt«

senen Organismus zu gestalten wissen. Das, was man den englischen Porträt-Manufacturers des 18. Jahrhunderts mit Recht zum Vorwurf machte, daß sie aus einem Verkennen der wesentlichen Aufgaben des Künstlers ihren Geschmack lediglich im Arrangement ihrer Bilder betätigten, wird für den Photographen mit künstlerischen Zielen eine Notwendigkeit. Sein Auge und seine Hand, im eigentlichen Prozeß der Bildentstehung ausgeschaltet, sein persönliches künstlerisches Empfinden für das, was er an selection and combination als notwendig für ein geschlossenes, künstlerisch organisiertes Bildresultat empfindet, müssen

FRANK EUGÈNE SMITH MÜNCHEN. »Ein samoanisches Lied«

ihre gewissermaßen korrigierende Tätigkeit bereits am Naturobjekt beginnen, das, was ihm für den fertigen Druck vorschwebt, dort, als am Vorbild, ordnend anlegen.

Diese vorbereitende Tätigkeit findet ihre Krönung in der Wahl des für die Charakteristik des Dargestellten fruchtbarsten Augenblicks. Der Maler hat die Möglichkeit, in langer, häufiger Beobachtung die Anschauungswerte, formale oder Bewegungsmomente, in denen das unmittelbare Sein, das Persönliche des Modells rein zum Ausdruck kommt, herauszuheben, zu konzentrieren und zu gestalten. Für den Photographen ergibt sich die Notwendigkeit, in den Eindruck eines Augenblicks all diese Momente der Charakteristik zusammenzudrängen. Er hat nur den Gehalt eines kurzen Augenblickes zur Verfügung, muß versuchen, einen Moment intensiver Belebtheit zu erhaschen, wo für Sekunden in einer Geste, einer Bewegung, einem momentanen Ausdruck das Wesentliche des ganzen Menschen sich ausspricht. Vieles vermag er bereits durch Anpassung der Umgebung, des Lichtes, des Bildraumes zu geben: das Bedeutsamste bleibt wohl dieses Ergreifenkönnen des Momentes. Hier tritt bei dem Photographen das artistische Erlebenkönnen in Aktion, das die erste Phase des künstlerischen Prozesses beim Maler oder Bildhauer ausmacht, während er die zweite, die Ausdruckstätigkeit im wesentlichen dem Apparat und der Chemie überlassen muß.

Diese künstlerische Tätigkeit setzt erst wieder bei dem Abschluß des ganzen Prozesses, bei der Fertigstellung des Druckes ein, obwohl dieser als Endziel genau genommen auch den ganzen Entwicklungsprozeß modifizierend beeinflußt. Der Photograph wird zum Graphiker, der nun aus seiner Kenntnis der Persönlichkeit des Dargestellten heraus, die Qualitäten des Druckes bestimmt, die Grenzen seiner Tonskala festlegt, zwischen der Betonung von Linien und Flächen, dem Herausheben des Malerischen oder des Zeichnerischen wählt, technische Zufallseffekte ausschaltet, und an ihre Stelle bewußte Verwertung aller Möglichkeiten setzt, die die verschiedentlichen Druckverfahren ihm bieten. Was die Arbeit am Objekt begann, wird hier vollendet.

Die Abhängigkeit vom Gegenständlichen, die nun einmal im Wesen der Photographie liegt, ist nicht durch Umgehungsversuche zu beseitigen, sondern nur dadurch, daß man sie offen anerkennt und das Ganze von ihr aus orientiert. Denn gerade dadurch wird das Porträt das eigentliche Wirkungsgebiet der Photographie — wenigstens sobald es auf die getreue Fixierung und Wiedergabe der Wirklichkeit ankommt. Was der Maler hier des öfteren als Hemmung empfindet, die Beschränkung durch das Objekt, ist die Grundlage ihrer ganzen Existenz — sodaß es im Grunde nur gilt, ihre spezifischen Gesetze bewußt und unter steter Berücksichtigung der aus ihrem Begriff sich ergebenden ästhetischen Grenzen zu befolgen. —

ADOLF AMBERG BERLIN. Tafelaufsatz in Porzellan.

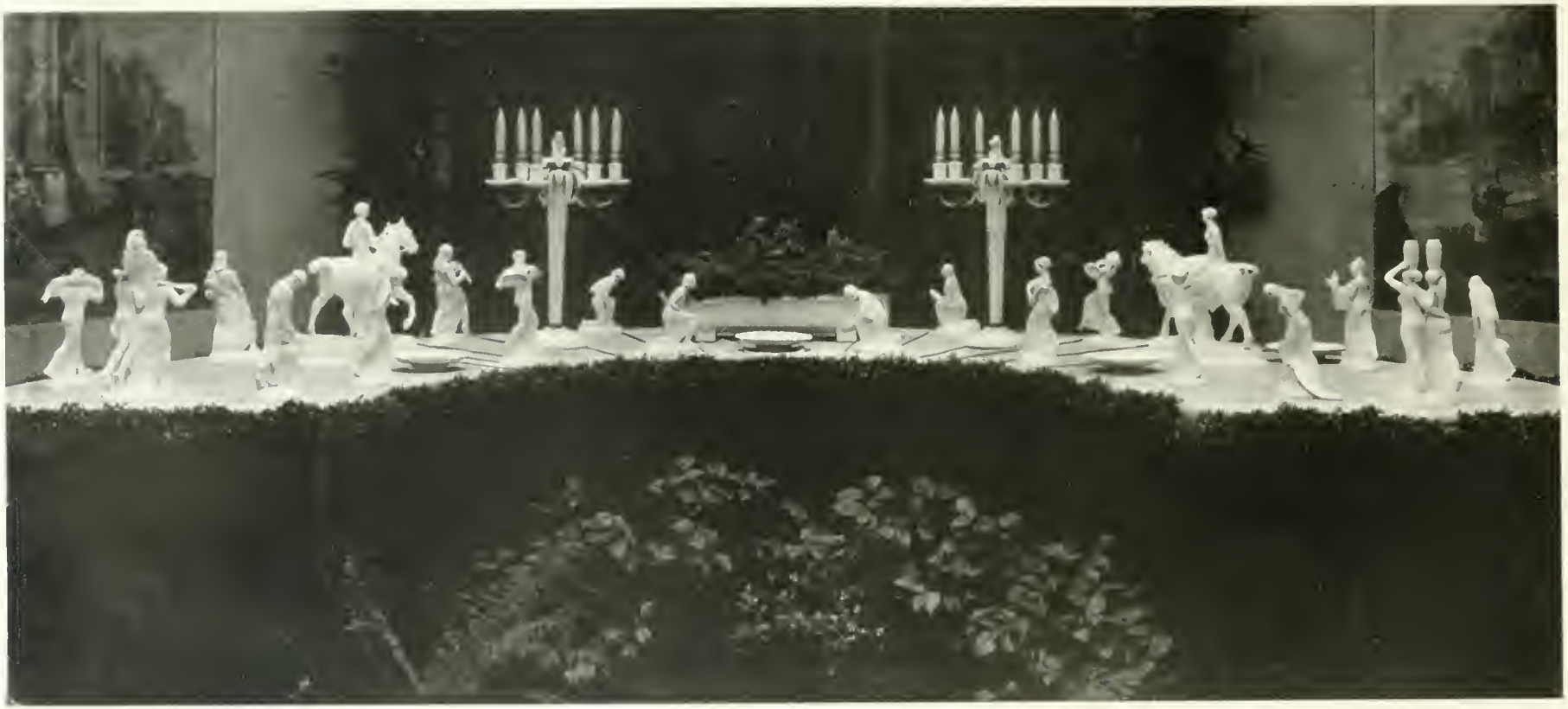
VON DER RENAISSANCE DES BERLINER PORZELLANS.

VON PAUL WESTHEIM.

Die aufquellende Freude an einer neuen Porzellankunst hat die Berliner Manufaktur auf sich zu lenken verstanden. Dänischen Künsten ist sie ausgewichen; den Mächten des Stillstands nicht erlegen, um so der alten Marke aufs neue Klang und Ansehen zu sichern. Schmuz-Baudis spendete den Kennern Entzücken durch die Skala von Unterglasurtönen, die er zu erreichen wußte, und nicht weniger verdient machte er sich durch die Heranziehung von Kräften aus den Reihen der in Berlin heranreifenden Kleinplastiker. Ganz im Stillen, aber doch unverkennbar entwickelt sich hier eine Ausdrucksweise von eigenem Gepräge, eine Renaissance, die auf dem besten Wege ist, sich zu einem Neu-Berlinischen Porzellanstil auszuwachsen.

Es war nichts weniger als ein gönnerhaftes Entgegenkommen, wenn die große Berliner Kunstausstellung diesen Sommer dem deutschen Porzellan ein paar Säle einräumte. Was da von einigen Manufakturen und privaten Werkstätten geboten wurde, übte auf die meisten der kunstverständigen Besucher eine nicht geringe Anziehungskraft, zählt sicherlich zu dem Fesselndsten, was Moabit überhaupt aufzuweisen hatte. In dem regen Wettbewerb, der sich da vor entzückten Augen abspielte, nimmt Berlin eine erste Rolle ein. Künstler wie Hubatsch (mit einem Piqueur von prickelnder Grazie), Wernekinck (mit possierlichen Tierfiguren), Wackerle, der einem melancholischen Pierrot den ganzen Duft seiner ersten Nymphenburger Schöpfungen zu geben wußte, und vor allem Adolf Amberg erscheinen als die Träger dieses neuen Geistes, der der preußischen Manufaktur zu einem so unbestreitbaren Triumph verhalf.

Das Hauptstück der Schau war ein großer Aufsatz, den Amberg für die Tafel des Kronprinzen modelliert hat. Männer und Jungfrauen, Vertreter aller Rassen, eine Japanerin, eine Chinesin, Europa auf dem Stier, ein Neger, ein Perser, Hirten, Fischer und Krieger sind vereinigt zu einem Huldigungszug, der sich im Schritt und Tanz, in unterwürfiger Ergebenheit und bacchischem Jubel, mit Musik, Trophäen und Geschenken entfaltet. Ein Bewegungsrhythmus, der an- und abschwillt in wohl gebundenen Intervallen, der die Folge der Figuren zusammenfast zu geschlossenen Gruppen, und diese Gruppen wiederum bindet zu einer lebendig beschwingten Einheit. Mit einer flachen, gestreckten Schale im Mittelpunkt setzt es ein und strebt nach beiden Seiten empor über die



BILDHAUER ADOLF AMBERG BERLIN.

FESTZUG. TAFEL-DEKORATION IN PORZELLAN.

knieenden Mädchen hinweg, an den Köpfen der Musikanten vorbei zu den Reitenden, und von da senkt sich's wieder langsam herab, langsam empor, bis die durch die Lasten über das gewöhnliche Maß vergrößerten Trägerpaare einen plötzlichen Halt setzen. Dieser Entwicklung verdankt der Aufsatz das Pathos, das ihn zur festlichen Zier macht, das ihm bei aller Heiterkeit im einzelnen Größe verleiht. Die Anlage, so einheitlich sie komponiert ist, war kein Hindernis, um jede der Figuren mit eigenen, fesselnden Reizen auszustatten. Bei der Tafel, wo der Blick doch immer auf das eine oder andere Stück beschränkt bleibt, oder in der Vitrine wird das Auge immer angeregt bleiben durch das gemessene Spiel der Formen. Wie die Gesichter sprechen, wie die Muskeln straffen, die Gewänder fallen, alles zeugt von einem plastischen Können, das der Herrschaft sicher und seiner Wirkung bewußt ist. Die Strenge, die ein künstlerischer Wille verlangt, paart sich mit jener, den Porzellanen traditionell anhaftenden gefälligen Grazie. Sinnlich heiter ist jedes der Figürchen geknetet; das Fleisch blüht und wippend sprüht seine animalische Intelligenz, die Geste ist bedeutungsvoll und bezeichnend, die Haltung zugleich wesensecht und von bestrickender Anmut.

Amberg nutzt den Spiegelglanz der Glasur, läßt die Lichter in Flächen widerstrahlen und macht den edlen, harten Scherben entsprechend die Kontur fest. Alle diese knieenden, springenden, reitenden, schreitenden Gestalten haben trotzdem die beherrschte Silhouette, sind schön, weil sie aus der Wirklichkeit kommen, und sind doch über die Wirklichkeit hinausgewachsen zu einer Gesamtkomposition von königlicher Erlesenheit. — P. W.

ADOLF AMBERG BERLIN. Die Braut auf einem Stier. Kgl. Porzellan Manufaktur, Berlin.

WERKSTATT EMIL LETTRÉ—BERLIN. Getriebener Teller in Silber.

GOLDSCHMIEDE-ARBEITEN VON EMIL LETTRÉ.

VON PAUL WESTHEIM.

Diese Schmuck- und Silbersachen kommen aus einer Werkstatt, die ein Gentleman regiert. Lettré hat den Chic und die Eleganz der großen Welt; seine Kostbarkeiten sind nobel wie eine Dame der guten Gesellschaft und an Reizen verführerisch wie sie .... Die Lust, die freudige Inbrunst, die er, vom Werk und Stoff beseligt, hineinbosselt in das Gold, das Silber und funkelnde Gestein, wird von den Wenigen, die ein Organ für das Weltmännische haben, genossen mit dem Lustgefühl, dem ihre Reize entstammen. Wo das Bestechende seiner Art beginnt, wie es sich durchsetzt, wird man in Worte so wenig fassen können wie alles, was klar und selbstverständlich da ist; das Auge fühlts, die Fingerspitzen empfinden es. Den Stoffen entlockt er ihren Adel, ihren Charakter der Rolle, den sie in der Welt zu spielen haben. So eine Bowle oder ein Schmuckkasten ist Gefäß, Organismus, ein Ding, das man mit sinnlichem Behagen in die Hand nimmt, das sich wölbt und dehnt, aufbaut und ausstreckt, das allenthalben sein Ebenmaß hat. Diese letzten Stücke sind in kameradschaftlicher Gemeinschaft mit Ed. Pfeiffer entstanden, der Anregungen skizzierte, die in der Werkstatt, unter den Händen Lettrés, zur Wirklichkeit erblühten. Etwa so wie Emerson, der Goldschmied des Geistes, irgendwoher eine Sentenz aufnahm, um sie auszuschleifen zu einem seiner unterhaltsamen Essays, um sie ganz zum Kind seiner geistigen Werkstatt zu machen. — —

WERKSTATT EMIL LETTRÉ-BERLIN.

SCHMUCK-KÄSTCHEN IN SILBER.

WERKSTATT EMIL LETTRÉ-BERLIN. BROSCHE. GOLD M. RUBIN U. PERLEN.

WERKSTATT EMIL LETTRÉ—BERLIN. KOLLIER, GOLD MIT DIAMANTEN UND PORTRÄT IN STEIN.

WERKSTATT EMIL LETTRÉ-BERLIN. ENTWURF. ED. PFEIFFER

SILBERNE BOWLE. REGATTA-PREIS DER KIELER WOCHE. GESTIFTET VON EXZ. KRUPP. GEWONNEN VON SR. MAJ. DEM KAISER.

GESTICKTE KISSEN VON ALEXANDER VON SALZMANN—DRESDEN. DECKEN VON R. RADDATZ, KLETT-HIRSCH.
AUSFÜHRUNG UND VERTRIEB DEUTSCHE WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST—HELLERAU.

KISSEN MIT REICH ORNAMENTALER, FARBIGER WOLLSTICKEREI.

STAATLICHE KUNSTGEWERBE-SCHULE HAMBURG. SCHÜLERARBEIT VON FRL. A. VOGLER. LEHRER P. HELMS.

HERTA KOCH DARMSTADT. ROHSEIDENES TÄSCHCHEN MIT FARBIGER STICKEREI.

MICHAEL POWOLNY.

DAS ÄUSSERE DER FRAU ALS KUNSTWERK.

VON MARGARETE POCHHAMMER.

Häufig hört man die Ansicht äußern, es bestehe ein großer Unterschied zwischen der Tier- und Menschenwelt darin, daß dort das Männchen in seiner Erscheinung ausgezeichnet sei, während bei uns die Natur dem Weibe die größere Schönheit verliehen habe.

Wenn man aber mit klaren Augen — noch nicht einmal kritisch — weibliche Erscheinungen mustert — auf wie viele paßt denn in Wahrheit das stolze Wort „schön"?

Manche sind hübsch, niedlich, pikant. Und auch bei denen kommt noch sehr in Frage, welchen Anteil die Natur, welchen die „Kunst" an ihrer Erscheinung hat. — Ja, die Antwort auf diese Frage ist kaum zweifelhaft, wenn man nicht nur das Gesicht mit der bei der Frau kleidsamen Umrahmung, sondern die ganze Gestalt in Betracht zieht. Daß die männliche Schönheit stark unter den Nachteilen der Kultur — Überarbeit und Übergenuß — gelitten hat, ändert nichts daran, daß sie ursprünglich der weiblichen überlegen war.

Nun hat aber die Frau — mit Unterstützung des Mannes, wie wir nicht vergessen wollen — es verstanden, sich künstliche Reize zu schaffen; sowohl durch Korrekturen am Körper selbst — Schönheitsmittel mannigfacher Art — wie durch wechselndes Raffinement in der Kleidung.

Wie sehr der Mann an diesem Verschönerungstreiben beteiligt ist und wie viel ihm das Äußere der Frau als „Kunstwerk" bedeutet, das geht aus dem zuweilen bis zur Leidenschaft gesteigerten männlichen Widerstande gegen diejenigen hervor, die daran arbeiten, dem Weibe nach Möglichkeit natürliche Schönheit zurückzugewinnen. Denn — auch das ist ja für uns nicht mehr zweifelhaft — die künstliche Zurechtmachung ist in überwiegender Weise auf Kosten des Körpers erfolgt. Und deshalb ist seit Jahrhunderten die eigentliche Schönheit der Frauen geringer gewesen, als die Natur sie ihnen zugedacht hat.

Nun liegt aber dem Widerstande gegen die „Umgestaltung" der Frau ein großer Irrtum zu Grunde. Man glaubt — und macht andere glauben — es solle von der weiblichen Erscheinung alles Künstliche losgelöst werden, so daß nur die unverfälschte Natur, gleichviel ob schön oder häßlich, übrig bleibe.

Davon ist aber niemals die Rede gewesen; wenigstens nicht in den Kreisen, die als maßgebend für die einschlägige Bewegung gelten müssen. Und das Mißverständnis ist um so absonderlicher, als man ja doch weiß — oder wissen könnte —, daß ein Teil der Bewegung von Künstlern ausgegangen ist und daß das „künstlerische" — also doch nicht ausschließlich naturgemäße — Kleid Anlaß und Vorbild zum „Reformkleide" gewesen ist. In den ersten Jahren, so lange nur Hygieniker und die von

MICHAEL POWOLNY. WIENER KERAMIK.

ihnen aufgeklärten Frauen an der Arbeit waren, hatte man sich ja fast ausschließlich mit dem System der Untergarderobe befaßt, das für die Regeneration der weiblichen Erscheinung auch in ästhetischer Hinsicht Vorbedingung war. — Niemals sind aber dabei die physiologischen Schwierigkeiten außer acht gelassen worden, die dem völligen Beseitigen künstlicher Hilfsmittel im Wege stehen. Daß die Gestalt der Frau unschönen Veränderungen unterworfen ist, kann ja doch niemand leugnen. Und wenn auch einerseits eifrig daran gearbeitet wird, diese Veränderungen durch wohldurchdachte, sorgfältige Körperkultur auf ein möglichst geringes Maß zurückzuführen und schnell wieder auszugleichen, so wird doch andrerseits auch darauf Bedacht genommen, augenblicklich vorhandene Mängel zu maskieren und vorhandene Vorzüge zur Geltung zu bringen. Also nach wie vor aus der Erscheinung der Frau ein Kunstwerk zu machen — nur ein echteres als es früher geschah und von der gedankenlosen Menge noch geschieht. — Ein echtes Kunstwerk ist ein individuelles Werk. Man hat deshalb die neuzeitliche Aufgabe der Frau, im wahren Sinne als „Kunstwerk" zu wirken, vielfach dahin gedeutet, sie solle sich immer wieder von neuem eigenartige Gewänder ausdenken, wie keine andre sie trage. Und diese Gewänder sollten nicht nur ihrem äußeren Menschen an-

MICHAEL POWOLNY. Wiener Keramik. Dose »Karlsbad«

gepaßt sein, sondern auch ihren inneren Menschen „zum Ausdruck bringen". — Das „individuelle Kleid", das „Eigenkleid", hat ja in der Bewegung eine bedeutsame Rolle gespielt — aber in anderm Sinne, als seine Trägerinnen beabsichtigt hatten. Sie haben nur wenigen Frauen zu gleicher Selbständigkeit in der Gestaltung des Anzugs Mut gemacht. Aber ihre Kleider haben

MICHAEL POWOLNY. WIENER KERAMIK. PUTTE MIT BLUMEN.

M. POWOLNY. WIENER KERAMIK.

Schule gemacht. Sie haben der Schneiderkunst neue Wege gewiesen und haben schließlich zu der offensichtlichen Beeinflussung der Mode durch unsere Bewegung geführt. Damit haben sie der Frauenwelt einen großen Dienst geleistet; einen größeren, als wenn es gelungen wäre, zahlreichere Glieder für die Gemeinde der sich im Kleide aussprechenden Persönlichkeiten zu gewinnen. — Was heißt denn eigentlich „Ausdruck der Persönlichkeit"? Darunter haben sich die begeisterten Verfechterinnen dieser Idee wohl niemals etwas ganz Klares gedacht. Und sie haben trotz alles Bemühens, geistige Werte in die Kleidung zu legen, doch wohl nur das getan, was auch andere tun: Sie haben sich ihrem Geschmack entsprechend gekleidet. Nur, daß dieser Geschmack ungewohnte Wege ging. Dadurch eben hat er vorbildlich gewirkt. — Nie aber wird die weibliche Hälfte der Menschheit aus lauter Vorbildern bestehen können. Deshalb ist das Persönlichkeitskleid in der Multiplikation eine Utopie. Keineswegs jedoch braucht auch die Frauenerscheinung als Kunstwerk eine Utopie zu sein; denn dazu ist gar keine besondere Anstrengung, kein absichtliches Bemühen erforderlich. — Betrachten wir prüfend die

FIGUREN MIT ROSENGIRLANDEN.

wenigen Frauen — ob jung, ob in älteren Jahren —, die dem für Schönheit geschulten Auge restlos harmonisch und anziehend erscheinen, so finden wir, daß allerdings auch bei ihnen sich das Geistige in der Kleidung bemerkbar macht — aber ungewollt. Diese harmonisch wirkenden Frauen sind einfach Persönlichkeiten, deren geläuterter Geschmack alle Talmiware verschmäht und die aus den reichen, gerade heut so malerischen Gaben der Industrie (was ungefähr dasselbe bedeutet wie „Mode") eine äußerst sorgsame Auswahl treffen. Sie stehen solange wie nötig vor dem Spiegel und proben aus, was ihnen steht, was sie an sich selber gerne sehen möchten. Und dadurch gewinnen sie mit der Zeit ihren Stil. Nicht aber denken sie darüber nach:

MICH. POWOLNY. WIENER KERAMIK »PHRYNE«

„Wie bringe ich meine Persönlichkeit durch meine Kleider und Hüte zum Ausdruck?" — Sie denken über ganz andere Dinge nach. Denn sie sind in den Reihen unsrer geistig bedeutenden Frauen zu suchen. Und deren Zahl sollte sich doch wohl vergrößern — in einem Jahrhundert, das der Frau so viele Vertiefungs- und Veredelungsmöglichkeiten gewährleistet. — M. P.

✿

Wie wir uns im gewöhnlichen Leben nicht mit einförmiger Pflichterfüllung begnügen, so leisten wir auch in den Geschmacksfragen nicht Verzicht auf die Schönheitswerte, die uns ein eifernder Puritanismus nehmen möchte. Es heißt eben Gestaltungen schaffen, die nicht nur unseren Zweckansprüchen genügen und ihre Zweckbestimmung klar und schlicht offenbaren, sondern auch unsere Sehnsucht nach schmückender Schönheit befriedigen. — Emil Utitz.

MICHAEL POWOLNY. WIENER KERAMIK. »FRUCHTSCHALE«

MARGARETE VON BRAUCHITSCH. GEDECKTER TEE- UND SPEISETISCH.

MARGARETE von BRAUCHITSCH MÜNCHEN.
GEDECKTER SPEISETISCH IN DEN VEREIN. WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK MÜNCHEN, ODEONSPLATZ.

ENTW. UND AUSFÜHRUNG: FRIEDRICH FESTERSEN -BERLIN. BLUMENVASEN IN FARBIG BEMALTEM STEINZEUG.
VERTRIEB: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST, DRESDEN-HELLERAU.

SCHMUCKKASSETTEN MIT INTARSIEN, ZIERGEFÄSSE, FEINE LEDERWAREN UND METALLARBEITEN.
AUS DER ABTEILUNG »KLEINKUNST« DER VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK, HAMBURG.

PROFESSOR CONR. SUTTER.

HESSISCHE SPIELSACHEN.

HESSISCHE SPIELSACHEN AUS DEN WERKSTÄTTEN VON PROF. CONR. SUTTER, BURG BREUBERG, ODENWALD.

MARION KAULITZ.

MÜNCHNER KÜNSTLER-PUPPEN.

ENTWORFEN UND AUSGEFÜHRT VON MARION KAULITZ GMUND A. TEGERNSEE.

KLEINE KUNST-NACHRICHTEN.

BERLIN. Es ist charakteristisch, daß die „Große Berliner“ die besten Leistungen diesmal in der Architekturabteilung aufzuweisen hat. So scheint es also mit der Baukunst und, was wichtiger ist, mit dem Verständnis und dem Gefühl der Bauherren voranzugehen. In der Tat, Leute, die aus zehn Stilen eine Stillosigkeit addieren, sind im Aussterben; und selbst die Art derer, die mit Reinlichkeit und Pathos eine Historie repetieren, ist beinahe verdrängt. Die andern aber, die noch vor zehn Jahren als Rebellen galten, die Neohistoriker um Wallot und Messel, die Individualisten von Schmitz bis Kaufmann und Brurein, sie gewinnen immer weitere Provinzen. Ein flüchtiger Blick genügt, um zu zeigen, daß solche Entwicklung notwendig und selbstverständlich ist. Zum Exempel: Schmitz hat für die Oper am Kurfürstendamm einen Entwurf gemacht, dessen gestraffte Dramatik die neuen Theater zu Freiburg und Kiel, die Seeling baute, wie lose Watte auffliegen läßt. Brurein, der in Wettbewerben so oft Glückliche, leider immer noch nicht recht in die Praxis Gekommene, entwarf ein Rathaus für die Stadt Herne. Es bekam das Temperament eines platonisch geliebten Mittelalters. Kein eigentlicher Historizismus, eine Komposition im musikalischen Sinne.

Mit Problemen, die während vieler Jahrzehnte vergessen waren, Problemen des Städtebaus, der Platzanlegung, der Blockeinheit, der Gesimsgleichheit sehen wir den Rixdorfer Stadtbaumeister Reinhold Kiehl wirtschaften und so einem Ort, der in seiner proletarischen Armut noch vorgestern gedankenloser Häßlichkeit verfallen schien, ein heiteres Antlitz bescheren.

Eine andere Kategorie der künstlerischen Leistungen umfaßt das Werk von Wilhelm Kreis: das Monumentale. Nirgend rings in dieser großen Ausstellung, ausgenommen vor Menzel, gewinnt das Kunstgefühl so reines Glück wie in dem einen Saal, der einige architektonische Entwürfe des Düsseldorfers enthält. ROBERT BREUER.

HANNOVER. Eine Stadt, die nach mancherlei Irrtum energisch vorwärts will. Sie veranstaltet Wettbewerbe, um ihre großen Bauaufgaben an die Besten kommen zu lassen; sie will die Niederlage des Rathauses dadurch wettmachen, daß sie Hodler Wandbilder malen läßt. — Ein neuer Fabrikbau verdient besondere Anerkennung. Hans Siebrecht leistete ihn für die bekannte Cakesfirma Bahlsen. Es wurden zwei separate Häuser neu aufgerichtet; deren eines, aus Backsteinen geschichtet und mit farbigen Keramiken illustriert, umschließt Backräume und Arbeitssäle, während das oberste Stockwerk der Wohlfahrtspflege an den Angestellten reserviert wurde. Das zweite Gebäude, aus gelblichem Travertin errichtet, dient den Verwaltungsgeschäften. Während der Backsteinbau in strenger Sachlichkeit dem Material folgend eine leichte gotische Tendenz erhielt, wurde der Werkstein mehr horizontal gelagert. Doch ist weder hier Renaissance noch drüben Gotik; vielmehr fand beidemal der Architekt der lebendigen Aufgabe eine charakteristische Form. Der hochgeschwungene Giebel am Backsteinhaus ist ebenso selbständig erfunden wie am Verwaltungsgebäude die elegante Eingangshalle für das Publikum und der festliche Verkaufsraum, zu dem sie führt. Bei beiden Häusern höht plastischer Schmuck die Wirkung. Mit gutem Gefühl für das architektonisch Schöne hat der Bildhauer Georg Herting die Bronze, den Stein und die Keramik behandelt.

Von völlig anderer Art ist das Haus, das Van de Velde für einen Arzt errechnet und versinnlicht hat. Dies Haus überwältigt durch die Reinlichkeit seines Willens. Wobei hinzugefügt werden muß, daß tatsächlich hinter der Materie dieses Gebäudes der bauende Wille als eine Realität empfunden wird. Dies Haus verschmäht jegliche Geschmackshilfe und ist doch ein kristallenes Gefäß des Geschmackes. Es verschmäht jegliche Allegorie und Symbolik und ist doch erfüllt von allegorischen Figuren und symbolischen Kräften, die in den Steinen aufsteigen und die Flächen innerlich zusammenbinden. Man fühlt einen absoluten Intellekt, der messerscharf das Haus aus der Materie entklärte. Wahrhaft genial ist das Temperament des Treppenhauses. Nur mit mathematischen Begriffen kann man seine Architektur erfassen; aber auch mit physiologischen. Es hat die Vitalität eines steilen Tieres, die Eleganz sich reckender Rasse. R. BR.

DARMSTADT. Der Großherzog hat den Architekten Edm. Georg Körner zu Essen R. in die Künstler-Kolonie berufen. Körner hat seine technische und künstlerische Ausbildung in Dresden und Charlottenburg erhalten. Er ist der Erbauer verschiedener charakteristischer und konstruktiv interessanter Bauten, z. B. des großen Neubaues der Kgl. Baugewerkschule Essen. Villenbauten hat er in Dresden, Berlin und Essen ausgeführt und sich dabei ausgiebig im Gebiet der Innenarchitektur und Raumkunst betätigt. Zur Zeit baut er die Synagoge in Essen, eine Aufgabe, die ihm in öffentlicher Konkurrenz zugefallen ist. K. D.

WILHELM TRÜBNER.
»STILLEBEN« (TOTES WILD).

CHARLES DAUBIGNY. »Schafherde in der Herbstnacht«

DIE MANNHEIMER KUNSTBEWEGUNG.

Gründer und Organisatoren sollten stets zu unterscheiden wissen zwischen der Gestaltung und Neuordnung der Dinge und der Gestaltung menschlicher Triebkräfte, dann wird es ihnen selten schmerzlich sein, wenn nicht gleich greifbare und in Gegenständen erscheinende Resultate zu verzeichnen sind. Denn diese sind gewiß nur Schöpfungen mittelbarer Art, das eigentliche Werk des Organisators aber ist ausgedrückt im unsichtbaren Material, in den von ihm zu einer bestimmten Ordnung der Richtungen gebrachten Triebkräften irgend einer Gesamtheit. Und es kommt auch nicht so sehr darauf an, die seelischen Triebkräfte des Bevölkerungsganzen, dem er dient, etwa nur einen Augenblick lang zusammenzuschließen und in der von ihm gedachten Weise zur Zusammenarbeit zu bringen, sondern so tief und kräftig muß der Keim gelegt werden, daß dieser seine Entwicklungsfähigkeit weit über den Augenblick hinaus zu bewähren vermag.

Für den wirklichen Organisator sollte es darauf ankommen, den Willen zu einer neugegründeten Sache im Volke zur Tradition zu machen. Gelingt ihm dies, so wird er sich über die scheinbare Schwäche irgend eines Anfangs leicht hinwegsetzen können, denn es läßt sich mit Gewißheit sagen, daß eine traditionell gefestigte Willensrichtung der Gesamtheit dem Gedanken, aus dem heraus sie sich ergeben hat, eines Tages zur Blüte verhelfen muß. Auf Grund einer solchen Erkenntnis sollte auch die Pflege und Organisation des Kunstlebens in einer Stadt wie Mannheim vor sich gehen. Wichtiger als die Schaffung eines Museumsinhaltes, der mit den großen und berühmten Museen in Wettbewerb treten kann, ist fürs erste, den Willen zur Kunst in die Bevölkerung hineinzutragen, dann wird im Laufe der Zeit nicht nur ein gutes Museum entstehen, es wird auch der Kunst in ihrer Entwicklung geholfen werden zum Ruhme des Gemeinwesens, das seine Kräfte dafür einzusetzen sich entschloß.

Es ist vielleicht ein Glück für Mannheim, daß es mit seiner Kunstbewegung erst in einem Augenblicke einsetzen konnte, in dem die Welt der Kunstschätze nahezu weggegeben schien, denn nun gelangt diese Stadt infolge ihrer Notlage vielleicht dazu, als eine der ersten den Weg und die Form zu der so notwendigen Wiedereinbürgerung der Kunst zu finden, ohne welche — wie ich glaube — dauernde Meisterschaften kaum erwachsen können.

Wiedereinbürgerung! Nicht Volksbildung! Niemals ist die Entfremdung der Allgemeinheit

MAX LIEBERMANN. »Schweinemarkt in Haarlen«

echtem Kunstinhalt und Gestaltungsaufgaben gegenüber größer gewesen als jetzt, trotz der unverkennbaren großen Kunstsehnsucht, die in den meisten Schichten der Bevölkerung lebt. Aber besser wird der Zustand erst, wenn es gelingt, diese Kunstsehnsucht allgemein in Formstudium umzusetzen, in die Fähigkeit, die Sprache jeglicher Gestaltung in ihrer Eigenart und Kraft zu verstehen und zu werten.

Vielleicht sollte man das Wort Kunst überhaupt nicht mehr so häufig anwenden. Man denkt sich noch immer zu viel Vages dabei. Was die Allgemeinheit nötig hat zu lernen, ist das Verständnis für das Wesen der „Gestaltung", gleichviel, ob es sich dabei um ein Bild oder ein Haus, einen Brillantschmuck oder eine Kaffeetasse handelt. Der „Kunst" (als Begriff) kann man sich noch auf allerhand verkehrte Weisen nähern. Nichts ist verbreiteter (und gefährlicher) z. B. als jene Arten des Pseudokunstgenusses, die Klassifizierungs- und Erkennungsfreude, das Vergnügen des Wiedersehens, der Gewohnheit etc. Die „Gestaltung" dagegen kann man, wenn man etwas von ihr will, nicht so leicht verfehlen. Sie läßt sich kaum falsch begreifen. Wer sie sucht, hat sie schon begriffen und kommt bei den Anwendungen des Begriffes direkt zum Inhalt. Will man daher die Kunst einbürgern, den Willen zur Kunst, der sich in unserem Volke oft in geradezu erstaunlicher Weise offenbart, fruchtbar werden lassen, so sollte man den Sinn für das Wesen der „Gestaltung" wecken.

Die Mannheimer Kunstbewegung will schließlich nichts anderes. Es handelt sich um die Aufgabe, in einer ganzen Stadt durch eine Reihe von ineinandergreifenden Organisationen das Bewußtsein zu erzeugen, daß die gewollte und mit Kunst hergestellte Ordnung der uns umgebenden Wirklichkeit einer der stärksten Erlösungsfaktoren sein kann, die es gibt. Die Kunstpflege als eine allgemeine Propaganda für das Wesen der Gestaltung, und dann die gestalteten Inhalte selbst!

Der Satz hat fast die Kraft und Geltung eines Naturgesetzes: daß ein Gemeinwesen sich nur dann einer wahren und dauernden Blüte erfreuen wird, wenn in ihm neben der Bedeutung von Produktion und Umsatz materieller Güter auch eine solche im Hinblick auf die Er-

zeugung und das Leben ideeller Werte besteht; und zwar sollten sich beide, materielle wie ideelle Leistungsfähigkeit, in einem gewissen harmonischen Verhältnis zu einander befinden.

Es genügt nicht, einige schöne Bilder in ein Haus hineinzusammeln und Fremde damit anzulocken oder ein paar Kunstfreunde innerhalb des Weichbildes dafür einzunehmen. Das hieße einen Schaden nur ganz oberflächlich überkleistern. Soll die Bemühung der Stadt um kulturelles Leben, in diesem Falle um die bildende Kunst, auch wirklich ihre kompensierende, befruchtende und das Wirtschaftsleben beeinflussende Kraft besitzen, so muß — um gleich von der Kunst zu reden — ein aus dem Geist der Gesamtheit erwachsendes wirkliches Kunstleben erzeugt werden.

So war denn auch der Plan der großen städtischen Kunstorganisation in Mannheim mit allen seinen schon ins Leben gerufenen und noch ins Leben zu rufenden Einzelheiten unter strenger Berücksichtigung dieser Grundsätze angelegt.

Das erste, was von seiten der Stadt unternommen wurde, nach dem Abblühen der Wirkungen der Jubiläumsausstellung, war die Neuaufstellung der städtischen Sammlung und die Wiedereröffnung der Kunsthalle. Durch die erste Meisterausstellung wurde dann auch der Außenwelt die der Bewegung zu Grunde liegende Absicht der Stadt, mit Ernst in die Reihe der größeren Museumsstädte einzutreten, programmäßig kundgegeben.

Mit der Eröffnung des graphischen Kabinetts war dann die zweite Mannheimer Meisterausstellung verbunden, diesmal der Graphik gewidmet, in der auf programmatische Weise der wünschenswerte Sammelinhalt der graphischen Abteilung vorgeführt wurde. Einen Schritt im Sinne der Konzentration bedeutete die Aufnahme des Kunstvereins in das Haus der Kunsthalle, und schließlich wurde durch die Errichtung des kunstwissenschaftlichen Instituts eine noch engere Verbindung der Bevölkerung mit dem Leben der Kunsthalle in die Wege geleitet, indem durch die Bereitstellung eines Studien- und Bibliotheksaales für jedermann nun auch jeder-

WILHELM TRÜBNER. »Die Hecke«

ANSELM FEUERBACH.
»KINDER AM BRUNNEN«

ANSELM FEUERBACH
GEMÄLDE: »KINDER AM WASSER«

GUSTAVE COURBET. »Pferd im Walde«

mann Gelegenheit erhalten hat, sich in der Kunsthalle — man möchte fast sagen — häuslich einzurichten.

Immerhin mußte man sich darüber klar sein, daß auf ein stark aktives Mitwirken der Bevölkerung — einer Bevölkerung, der nach Erledigung ihres harten Tagewerks unmöglich viel Kraft zum eigentlichen Kulturerwerb übrig bleiben kann — fürs erste nicht zu rechnen war, und daß die Aktivität viel mehr auf seiten der Kunst liegen muß. Die schwerer zugänglichen, in ihrer äußeren Festlegung und Erscheinung unbeweglichen Kulturgüter müssen verbeweglicht werden, um sich in unserer Zeit behaupten zu können. Wie dies zu verstehen ist, möge nachfolgende Ausführung verdeutlichen:

Der Mangel an Konzentrationsfähigkeit, der sich im allgemeinen in unserer ganzen Zeit bemerkbar macht und der vielleicht auf eine Überspannung unserer Lebensverhältnisse zurückzuführen ist, bringt es mit sich, daß der Durchschnittsmensch bei der Erwerbung von Kulturgütern eine geringere Aktivität zu entfalten imstande ist als früher und infolgedessen diejenigen Gelegenheiten zu einem derartigen Kulturerwerb bevorzugt, die an seine Konzentrationsfähigkeit und Aufnahmekraft möglichst geringe Anforderungen stellen. Die Frische des Geistes, die für die Erfassung eines großen Kunstwerks nötig ist, nicht abgemüdete Sinne und Unbedrücktheit des Gemüts, wir bringen sie meistens nach Erledigung eines allzureichen Tagewerks nicht mehr auf. Die Folge davon ist, daß wir im besten Falle die leichtere Muse bevorzugen und jene Kunstunterhaltungen, die die geringste Aktivität des Empfangenden erfordern z. B. Theater, Musik, Kinematograph. Die Literatur und die bildende Kunst dagegen sind in einer weniger angenehmen Lage. Denn, während es bei Konzerten und im Theater genügt, daß wir dabei dem Dargebotenen Augen und Ohren einfach hinhalten, so verharrt das Gemälde, ebenso wie das Buch, in viel weniger sinnenreizender Stummheit still auf seinem

WILHELM TRÜBNER. »Stilleben« (Wildschwein und Dalmatiner)

Platze, und es ist Entschluß, Ausdauer und immer wieder einsetzende Konzentration dazu nötig, um die in ihnen aufgespeicherten Schätze zu heben. Will man nun verhindern, daß die unbeweglichen Kunsterzeugnisse vor den beweglicheren allzusehr ins Hintertreffen geraten, so wird man versuchen müssen, sie auf solche Weise darzubieten, daß auch sie an die Aktivität des Empfangenden und an seine Konzentrationsfähigkeit, etwa wie Musik und Theater, geringere Anforderungen stellen. Den Weg hierzu hat man schon seit langem beschritten. Durch Vorträge, Führungen, Vorlesungen, Interpretationen wird schon jetzt durch die betreffenden Fachmänner eine ungeheuere Menge von Wissen und Kultur unter die Leute gebracht, die sonst nicht anders als durch das Studium von Büchern hätten erworben werden müssen.

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die hier angedeutete Entwicklung noch weitere Fortschritte macht, und daß die Kultur in einer Art von Selbsterhaltungstrieb sich Organe erzieht, mit deren Hilfe sie die Schäden jener Ermüdung des Geistes auf geschickteste Weise kompensiert. Auf der Grundlage solcher Gedanken wird sich das Wesen der „Akademie für jedermann" erheben. Es werden abendliche Vortragskurse für alle Schichten der Bevölkerung eingerichtet, durch die jedermann Gelegenheit geboten werden soll, in einer dem Theater ähnlichen bequemen Weise künstlerische Kultur zu erwerben. Hierbei braucht es sich nicht einmal durchaus um Originalvorträge zu handeln. Es wäre schon eine große Tat, wenn auf solche Weise hervorragende und epochemachende kunstwissenschaftliche Bücher mit dem dazu gehörigen Demonstrationsmaterial zur Kenntnis eines breiteren Publikums gebracht würden. Man stelle sich z. B. vor: die geschickte Vorlesung der Hauptabschnitte einer Monographie über Florenz unter gleichzeitiger Vorzeigung der dazu

CLAUDE MONET. Gemälde: »Dorfstraße«

gehörigen Lichtbilder. Die Energie, die dazu gehört, ein Buch jeden Abend wieder vorzunehmen und seine Lektüre ein Stückchen weiter zu fördern, wobei man doch den Zusammenhang nicht verlieren darf, ist nicht unbeträchtlich und ist bei der Mehrzahl heutzutage nicht mehr vorhanden — wenigstens soweit es sich um schwerarbeitende Menschen handelt —; diese Energie wird beim Serienvortrag oder bei der Serienlektüre von einem für alle, nämlich dem, dessen Amt es geworden ist, aufgebracht.

Die Logik, welche der Psychologie einer solchen Vortragsorganisation zu Grunde liegt, ist so zwingend, die Tragweite des Gedankens von solcher Bedeutung, daß es sehr zu beklagen wäre, wenn seine Umsetzung in die Wirklichkeit zu einem Mißlingen führen sollte. Denn in der Tat besteht die Möglichkeit, aus der geplantenUnternehmung einen vollkommen neuen, dem Leben und den Forderungen der Gesamtheit vielleicht einmal kräftiger als die Universitäten verbundenen Kulturfaktor zu gewinnen, der ganz besonders geeignet wäre, den harrenden, von unten herauf drängenden Geisteskräften unseres Volkes zur Entfaltung zu verhelfen. Dabei ist die Gefahr einer Verflachung des Wissens oder einer Verwirrung der nichtgeschulten Intelligenzen bei richtiger Anwendung des Gedankens leicht zu vermeiden: einmal durch straffe Konzentration der Leitung, dann aber auch durch die Befolgung des Grundsatzes, in erster Linie den festgeprägten literarischenSchatz unsererkunstwissenschaftlichen und sonstigen Literatur ans Licht zu heben, vor allem die Anschauung durch möglichstreiche und klare Wiedergabe von Kunstwerken zu pflegen.

THÉODORE GÉRICAULT.

»DER SCHWERE WAGEN« (LA CHARRETTE).

HANS THOMA KARLSRUHE. »Ziegenherde in südlichem Gebirg«

Welch ein Gedanke nun, die zurückgesetzten Güter, bildende Kunst und Literatur, das Bild und das Buch, vor der Verwahrlosung zu retten und ihren wertvollen Inhalt, trotz der Konkurrenz des amüsanteren Theaters und der Musik, auf breitem Boden zur Einwurzelung zu bringen!

* * *

Es sind in vorstehendem die Grundzüge zur „Akademie für jedermann" dargelegt worden. Diese Einrichtung wird aber nur als ein Teil der Gesamtorganisation des „Freien Bundes zur Einbürgerung der bildenden Kunst" zu betrachten sein.

Dieser freie Bund wurde bekanntlich im April 1911 gegründet unter dem überraschenden Zulauf von mehreren tausend Menschen, Angehörigen aller Stände, und auf einen einfachen Aufruf hin. „Kommt! Wir wollen der Kunst helfen!" Daß damals schon so viele kamen, war ein Zeichen, daß die Bewegung nicht auf falsche Beobachtung gegründet war, und so steht zu hoffen, daß der „Freie Bund" in Zukunft eine Sache ganz Mannheims werden wird.

Neben der „Akademie für jedermann" werden noch verschiedene große Einrichtungen ins Leben treten, so vor allem eine Unternehmung, die dazu dienen soll, Originalwerke zu möglichst erschwingbaren Preisen an die Wände der Wohnungen zu bringen, der künstlerischen Produktion wieder Eingang ins Publikum zu verschaffen, da doch vom Umgang mit dem Originalwerk erst das wahre Interesse für die Gestaltungen größerer Art auszugehen pflegt. Endlich wird, oder ist schon errichtet eine öffentliche Rat- und Auskunftsstelle für Kunst in Handel und Gewerbe, wie überhaupt für alle Fragen künstlerischer Natur. Der Leiter dieses Amtes, das im Gegensatz zu andern ähnlichen Einrichtungen ein selbständiges Arbeitsfeld, kein Nebenämtchen sein soll, wird, neben den Darbietungen ästhetischer Art der Kunsthalle, lehrhafte Ausstellungen veranstalten, für welche eigene Räume vorbehalten bleiben. Diese didaktischen Ausstellungen des Bundes gehen aus von den Kunsterscheinungen des täglichen Lebens, den Bestrebungen des Kunstgewerbes

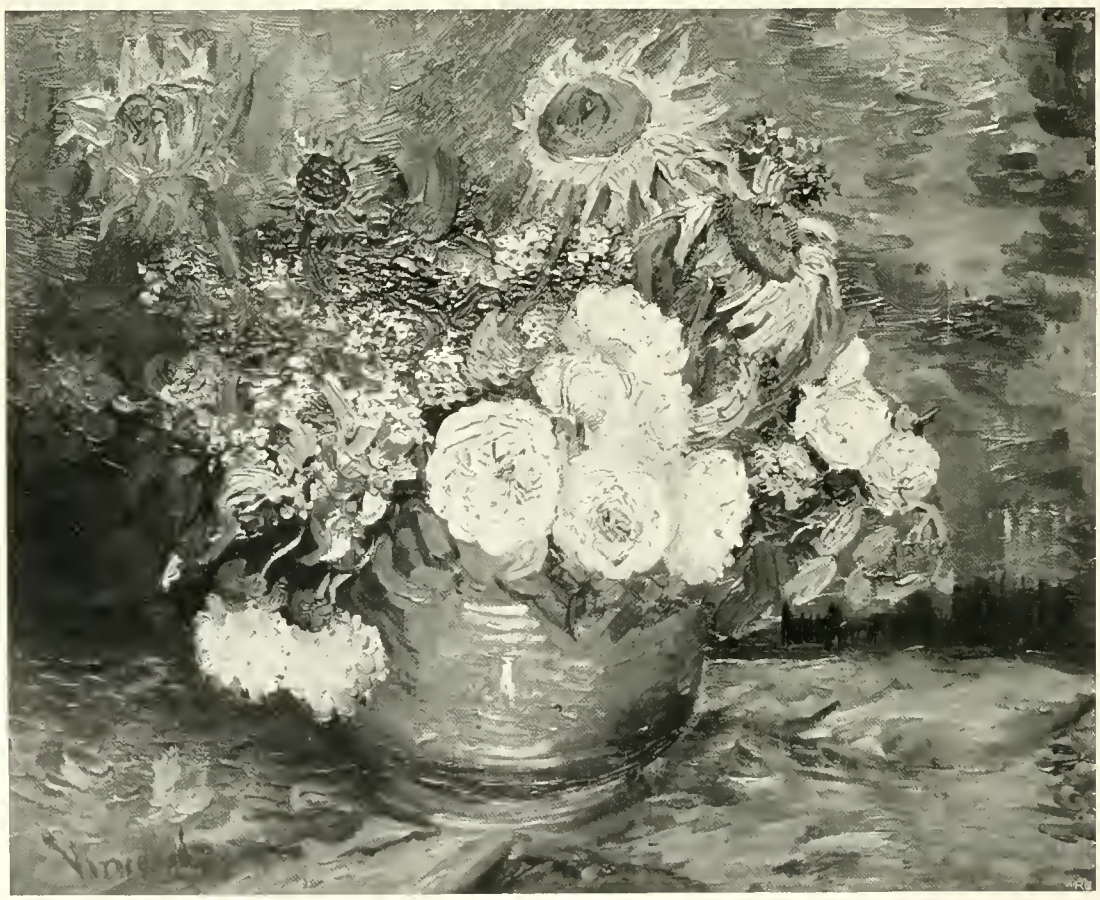
z. B., aber sie werden auch dazu dienen, kunstwissenschaftliche Begriffe, etwa wie das Malerische, das Monumentale u. s. f., zu erläutern.

Im einzelnen ist nun dieser ganze Bau von Unternehmungen, mit deren Hilfe eine Stadt mit Kunst zu durchdringen ist, vielleicht gar nicht neu; was ihm aber die Wirkung sichert, ist die Geschlossenheit — ich darf vielleicht sagen — die Sauberkeit der Konstruktion, die zur Folge hat, daß alles aufs beste ineinandergreift.

Es ist ein großes Mißverständnis der Ästheten, wenn behauptet wird, in Mannheim wolle man die Kunst den Massen bringen. Es soll versucht werden, die allgemeine große Kunstsehnsucht in Formstudium umzusetzen, oder überhaupt das Studium der Form an Stelle einer sentimentalen oder bequemen Gegenständelei zu setzen. Hierbei kommt den sogenannten unteren Schichten gegenüber einstweilen weniger die hohe und höchste Kunst in Frage, sondern vorwiegend das moderne Kunstgewerbe.

Daß man einen Stuhl so oder so, gut und schlecht gestalten kann, das kann ich einem einfachen Manne ohne Schaden für die Kunst beibringen, wie überhaupt ein gewisses Verständnis für Gestaltung, und darauf kommt es an.

Sich die Welt nach gewissen optischen Grundsätzen, nach einer gewissen optischen Gesinnung (beim Küchenschemel angefangen) zurechtmachen müssen, das ist eine Forderung, die auch der Arbeiter begreifen und erfüllen kann. Die Mannheimer Bewegung ist fürs erste nichts anderes als der im großen unternommene Versuch, den Sinn für die Gestaltung der Erscheinungswelt nach gewissen Ausdrucksgesetzen zu wecken, das ganze Volk mit diesem Sinn (gleichviel an welchem Material er sich auch betätigen mag) zu durchdringen. Es ist die Bemühung, mit sorgfältig gewählten Mitteln und nachdrücklicher als bisher einen allgemeinen Willen zum Stil zu erzeugen. Ob während dieses Versuches oder durch diesen Versuch die Inhalte der Kunst eine Erhöhung erfahren, das muß die Folgezeit lehren. — DR. F. WICHERT.



VINCENT VAN GOGH. Kleines Gemälde: »Blumenstück«

PROFESSOR RICHARD LUKSCH – HAMBURG.
BÜSTE KAISER FRANZ JOSEF I. (K. K. POSTSPARKASSE WIEN).

SONDER-AUSSTELLUNG PROFESSOR RICHARD LUKSCH IM MUSEUM FÜR KUNST UND GEWERBE ZU HAMBURG.

BILDHAUER RICHARD LUKSCH – HAMBURG.

VON WILHELM NIEMEYER.

Die heute überblickbare Schaffenssumme des Bildhauers Richard Luksch gibt die Anschauung eines logisch fortschreitenden und stetig emporsteigenden Entwicklungsganges, der den Künstler in die erste Reihe der heutigen Plastiker geführt hat. Seine Kunst hat in ihrer Werdeperiode wichtige zeitgenössische Formtendenzen in sich aufgenommen und sie durch ihre Leistungen mitvertreten, um zuletzt als ihre Verschmelzung zu einem persönlichen Stil von sicherer Kraft und bewußtem Schönheitswillen zu werden.

Von Anfang an eignet Luksch der spezifische Bildhauersinn, der Instinkt für den plastischen Ausdruck organischer Form, für das Leben der skulpturalen Fläche, also für den Anteil des Naturbildes am plastischen Werk, seinen imitativen Faktor. Diesem seinem Ausgangsbesitz den Gegenwert, das abstraktive Element, die architektonische Formbindung hinzuzugewinnen und beides zu organischem Formleben zu verschmelzen, ist demgemäß der Inhalt der bewußten Selbstentwicklung des Künstlers. Nach der Verschiedenheit dieses Gegenwertes teilt sich der Formweg seiner Kunst in klar abgesetzte Entwicklungsperioden.

Ein Frühwerk, „Der Wanderer", das 1898 in Dachau entstand, als plastische Leistung bereits völlig sicher, sucht in lyrischer Pathetik den Gegenwert, der die naturgegebenen Formen zum plastischen Ganzen schließt. Über nebelhafte, dem Boden zu seinen Füßen entquellende Gestalten, Verkörperungen der herandrängenden Lebensmächte, schreitet die männliche Gestalt, die Maske des Antlitzes ganz Wille und Selbstspannung. Der Gegensatz der Stoffe, Holz der Gestalt gegen Muschelkalk des zu Visionen verlebendigten Sockels, entspricht dem dramatischen Dualismus des Werkes. Die in vager Knäuelung aufwogenden Erscheinungen geben in weich anmutigen, sicher andeutenden Formen Zeugnis von echtem plastischen Gefühl, die

PROF. RICH. LUKSCH. Pfeilerfigur für ein Geschäftshaus in Augsburg.

Gestalt spricht ihr Seelisches mit Klarheit und Kraft aus: aber der gedankenhafte Aufbau führt zu skulpturaler Unform. Ein Stück Klingerschen Intellektualismus ist in die Arbeit des jungen Bildhauers übergegangen. Unorganische Verbindung von tektonischem Aufbau und Naturform zeigt auch noch das „Frauenbildnis" von 1900. Die Porträtwahrheit ist sicher gegeben, die plastische Fläche atmet in zarter Lebendigkeit, aber die roh gelassene kantige Steinform des Sockels geht mit dem sensitiven Naturalismus der Haarbehandlung und Antlitzbildung nicht zur Einheit zusammen. Das Werk vertritt jene die Naturform stilistisch nur konturierende Phase des Ringens um Form, die durch die Ver Sacrum-Periode der neueren Kunst bezeichnet wird.

Einen eigentlichen und wahrhaften plastischen Stil bringen dem Künstler dann seine Wiener Jahre. Er wird der Plastiker der ornamentalen Linie der Wiener dekorativen Kunst. Der Formalismus der preziösen Gebärde, den Wiener Graphik und Malerei als eigensten Wert ausgebildet und zum Raffinement bizarrer Anmut geführt hatten, hilft seiner Kunst zum spezifisch formalen Ausdruck. In der Schule des dekorativen Stils lernt der Bildhauer, Naturformen, psychisches Leben und tektonischen Aufbau zu einem gemeinsamen Höheren zu einen. Körperform, Gewand und Gebärde verschmelzen in der rein plastischen Ausdruckslinie. Der Künstler gewinnt eine abstrakt-skulpturale Form, in deren Bewegungen er denkt. Er gibt seine Kunst, deren Gefahr ein Zug ins allzu Liebliche ist, in die kühne und steigernde Zucht des Grotesken, und ein sicherer Instinkt für das Geschmackvolle erlaubt ihm, beide Werte zusammenzubinden. Nur einige, die Entwicklung markierende Hauptwerke seien genannt. 1904 entstehen die „Tänzerinnen" aus glasiertem Steinzeug, suggestiv im Wurf und Schwung ihrer Linien, 1905 die „Gartenfiguren" in weißer, glasierter Chamottemasse, mit der frechen Grazie ihrer zurückgeworfenen überschlanken Gliedmaßen und ihrer bizarr lauten Geste. Hier hat der Künstler völlig seine eigene Art gefunden. Der Ausdrucksgehalt der plastischen Form ist nicht mehr intellektuell oder lyrisch,

sondern räumlich-formal. Die ornamentale plastische Linie entspringt architektonischer Funktion, die weit ausladende Gebärde ist Resonanz von Raumwerten. Man gebe den beiden Figuren den Stand in einem Parkplan, in der Art barocker Schmuckplastik, denke sie hüben und drüben von einem Blumenparterre oder einer Rasenfläche, denke sie in Glut und Farbe des Mittags: und der laute Übermut dieser weißen Glieder wird als Echo der Raumweite wirken. Ihre Gebärden fangen gleichsam den Anprall der Leere zwischen sich im Schwung der Leiber auf, werfen sich die zwischen ihnen hingedehnte Stille des Parkraums förmlich zu. Derart sind Gestalten und Gesten Ausdruck und Sichtbarkeit von Lebensbeziehungen zwischen plastischer Figur und Architektur, und so, als Geburten des Raumes, haben diese preziösen Werke, so launisch sie scheinen, eine echte architektonische Wahrheit. Verwandter Weise übersetzen „Dekorative Wandfüllungen" für ein Haus in Prag die Empfindung architektonischer Funktion in plastischen Ausdruck. Die glatte Leere aufsteigender Wandfelder hat ihre Resonanz in der Überlänge der schlank gereckten Frauenglieder und in der Symmetrie der spitz in die Diagonale gelegten oder winkelig in die Fläche gehakten Arme. Aus Flächenwerten ist hier eine dekorative Symbolik entwikkelt, wie sie für die Kräftefunktion tragender Glieder das Kapitell gibt.

Eine dritte Entwicklungsperiode wird durch die Hamburger Jahre bezeichnet, wo der Künstler an der Staatlichen Kunstgewerbeschule wirkt. Die Art des Bildhauers wird fühlbar innerlicher, seine Kunst in noch strengerem Sinne reine Plastik. Das naturalistische und das tektonische Element der Form verschmelzen völlig miteinander. Das Groteske löst sich zu herber Anmut und preziöser Strenge der Form. Als ein Neues tritt das Gefühl für die seelische Ausdruckskraft der in Licht und Schatten schwebenden plastischen Fläche hervor. Der dekorative Schmuck für die Börse in Augsburg und für ein Privathaus in Augsburg bezeichnen den Stilwandel. An der Börse zeigen die beiden Schmuckfelder, „Tanz ums Goldne Kalb" und „Gruppe der Börsenmänner", eine sehr

PROF. RICH. LUKSCH. Pfeilerfigur für ein Geschäftshaus in Augsburg.

PROFESSOR RICHARD LUKSCH HAMBURG.

MODELL FÜR DIE PLASTISCHE GESTALTUNG DES DACHTRÄGERS EINES GESCHÄFTSHAUSES IN AUGSBURG.

BILDHAUER RICHARD LUKSCH HAMBURG.
DETAIL VON NEBENSTEHENDEM DACHTRÄGER-SCHMUCK FÜR EIN GESCHÄFTSHAUS.

PROFESSOR RICHARD LUKSCH. »Merkur in der Börse«

pikante Reliefform. Die eckig-graziösen Formen der tanzenden Mädchen und die Konturen ihrer wehend starren Gewandsäume sind ein Zeugnis des Übergangs der Linienform aus dem Grotesken ins Bizarr-Anmutvolle. Das Gegenbild gibt mit viel Laune den unmittelbar dem Leben entnommenen Börsianertypen eine reliefmäßige Stilisierung. Eine ganz neue und eigene Schönheit aber bringen die „Pfeilergruppen", die den Bau schmücken. Hier sind dekorative und plastische Prinzipien völlig rein verschmolzen, indem einerseits der tektonische Grund, aus dem die Gestalten hervortreten, als Wuchs von Ranke und Blüte auf die Stufe vegetabilen Lebens erhoben wird, andrerseits die plastische Form jugendlicher Körper und Gesichter eine unpersönliche, rein formale Anmut atmet, die sie blütenartigem Dasein annähert. Die von nackten Kindern umringten Mädchen und Jünglinge wirken wie die dem Laub entkeimenden Gebilde in den gotischen Kapitellen der Arkaden des Dogenpalastes. Die ornamentale plastische Existenz, die der eigenste und innerste Stil bildhauerischer Kunst ist, wurde in diesen Bildungen erreicht. Die „Pfeilerfiguren" des Privathauses geben der gewonnenen plastischen Form einen bestimmten seelischen Gehalt. Zarte ethische Werte, der Begriff des Mütterlichen und der Begriff des weiblich Einsamen, sind in unpersönlich-feierlicher Anmut zum Ausdruck gebracht und erzeugen einen wirkungsvollen symmetrischen Kontrast, wie die Architektur ihn forderte.

Eine vollendete Konzeption dieser An-

PROFESSOR RICH. LUKSCH. Supraporten für ein Geschäftshaus in Augsburg: »Der Tanz um das Goldene Kalb«

PROFESSOR RICHARD LUKSCH HAMBURG. Modell zu einem »Jungfernbrunnen«

schauungsform des Künstlers ist dann die liebliche Gestalt, die er als „Rosenpflückerin" dem Grabe Detlev von Liliencrons zum Schmuck gegeben hat. Auch hier vermittelt pflanzlicher Schmuck zwischen dem schlichten tektonischen Aufbau und den lebendigen Linien des Mädchenkörpers. Die steil niederfallenden Rosenguirlanden, die das Mädchen hält, werden zu schmuckhaften tektonischen Steingliedern, welche die Gestalt zugleich stützen und fesseln. Zwischen den starren Gehängen, die sie trägt, steht sie wie zwischen den Pfosten eines Gartengatters, das die Schwelle ist zu allem Fernen, das schreckt und lockt und auf dem Antlitz und im Blick der lieblichen Gestalt seine Spiegelung hat.

Seiner plastischen Form, seiner in Steinflächen und Steinwirkungen denkenden Kunst ist der Bildhauer nun so sicher, daß er auch das Porträt ungezwungen zum Stil erhebt. Mädchen- und Frauenbildnisse kommen seiner vom Gefühl für die vegetative Schönheit jugendlichen Daseins zu ihrer Form geführten Kunst vor allem entgegen. In seinen Bildnissen ist ein Bleibendes des seelischen Ausdrucks, der typische und charakteristische Grundzug des formalen Daseins klar herausgehoben und mit momentaner Ausdruckswahrheit vereint. Ein Bildnis der Tochter Richard Dehmels ist wohl die bislang geistreichste Schöpfung dieser Porträtkunst. Eine komplizierte und zarte Psyche wird

PROFESSOR RICHARD LUKSCH—HAMBURG. GRABDENKMAL FÜR DETLEV VON LILIENCRON IN ALT BAHLSTEDT.

in klar gefestigter plastischer Sprache erfaßt. Man fühlt eine ihrer selbst gewisse und doch scheu suchende Geistigkeit, ein Miteinander von Stolz und Mädchendemut. — Das Träumerisch-Anmutige, Vegetativ-Stille seiner Art hat der Künstler in zwei jüngsten bedeutenden Werken in den Dienst der Brunnenplastik gestellt. Für bestimmte Züge der skulpturalen Poesie dieses Gebietes erscheint seine Kunst in der Tat wie prädestiniert. Der „Brunnen für einen Hausgarten" in Hamburg erweist, daß sein Schaffen nun mit den zartesten und innigsten Wirkungen der Plastik zu reden vermag, mit dem Lichte und dem Schatten der Flächen als den modellierenden Kräften, die die Formen und Züge nur leise andeuten und so das Geistigste der Plastik, den Hauch einer träumerisch versunkenen Existenz, heraufrufen. Männliche und weibliche Gestalt sind als neutrale Repräsentanten des körperlichen Formgegensatzes in loser Symmetrie den beiden Teilen eines Halbkreises eingefügt. In das Blütenband des Reliefrahmens wie in ein Gebüsch eingeschmiegt, lassen diese steingewachsenen jugendlichen Geschöpfe das Dumpfe und Schwermutvolle aller rein körperlichen Schönheit so ergreifend fühlen, wie die Jünglinge und Mädchen griechischer Grabsteine. Nur weniges aus heutiger Plastik ist diesem Zug einer lieblichen Romantik der Antike so nahe gekommen wie dieses Werk.

RICH. LUKSCH. Dachträger-Schmuck eines Geschäftshauses in Augsburg.

Und endlich hat Richard Luksch der Stadt Hamburg, wo er eine neue und mit Neigung umfaßte Heimat fand, mit dem Entwurf eines „Jungfernstiegbrunnens" ein geistiges Gastgeschenk dargebracht, das ein dauernder Schmuck und ein Wahrzeichen der Stadt werden könnte. Der Künstler hat den Poesiegehalt des alten, großväterisch-schalkhaften Namens des Alsterufers in plastische Form zu übersetzen verstanden. Um ein Wasserbecken aus dunklem Granit reiht er fünf, in weißem Granit gedachte, anmutige Mädchengestalten, an Zahl genug, um nach Gewandung und Gebärde den statuarischen Reigen wechselvoll zu entfalten, und doch so wenige, daß die Gestalten volle formale Individualität wahren und nicht zu bloßen plastischen Ornamenten werden. Diese Mädchengestalten sind in reinem Sinn Modulationen einer plastischen Grundform, die die formale Abstraktion des Mädchenhaften in Linien und Gebärden gibt. In der Allgemeinheit, die das Eigenste plastischer Kunst ist, wird ein Schreiten oder eine Wendung, eine Neigung, ein Aufblicken, ein Stehen gestaltet. Jene echt bildnerische Schönheit ist geschaffen, die das Wort nicht zu greifen vermag, Gebärden sind gegeben, die nichts bedeuten und sagen, die nur die Lieblichkeit dieses Mädchendaseins, die Anmut der bloßen Existenz variieren. In diesen ziervollen Wesen lebt jene träumerische Selbstgenügsamkeit der bildnerischen Form, die ihr höchster Wert ist. — Indem nun der dunkle Wassergrund den Ring dieser stillen Gestalten und gehaltenen Gesten in seinem dunklen Schoße widerspiegelt, wird das plastische Leben noch einmal um einen Grad entwirklicht und entrückt. So ist das tiefste Gemeinsame dieses optischen Phänomens und der plastischen Kunst, die beide auf der Poesie der Wiederbildung des Bewegten im Unbewegten ruhen, zu einem reinen Akkord der Empfindung zusammengeschlossen. Tiefsinnig gestaltet dieser Brunnen über die Einzelschönheit der Gestalten hinaus im Ganzen seiner Anlage einen Wirkungsgedanken, in dem Kunst und Natur zusammenklingen. Wenn die meisten Brunnenschöpfungen das Rauschende, Gewaltsame des Wassers in plastischen Gebilden versinnlichen, wie zuletzt unsere schönste Anlage, Hildebrandts Wittelsbacher Brunnen in München, so ist im Jungfernstiegbrunnen die Schönheit der spiegelnden Stille künstlerische Idee. Eine Ausführung des Entwurfes würde ein Werk erbringen, das in der ersten Reihe künstlerischer Brunnenschöpfungen in Deutschland stände. —

ARCHITEKT EDWIN LUTYENS LONDON, WESTMINSTER. LANDHAUS ORCHARDS, SURREY.

PROF. BRUNO PAUL-BERLIN.
HAUS H. IN FRANKFURT AM MAIN.

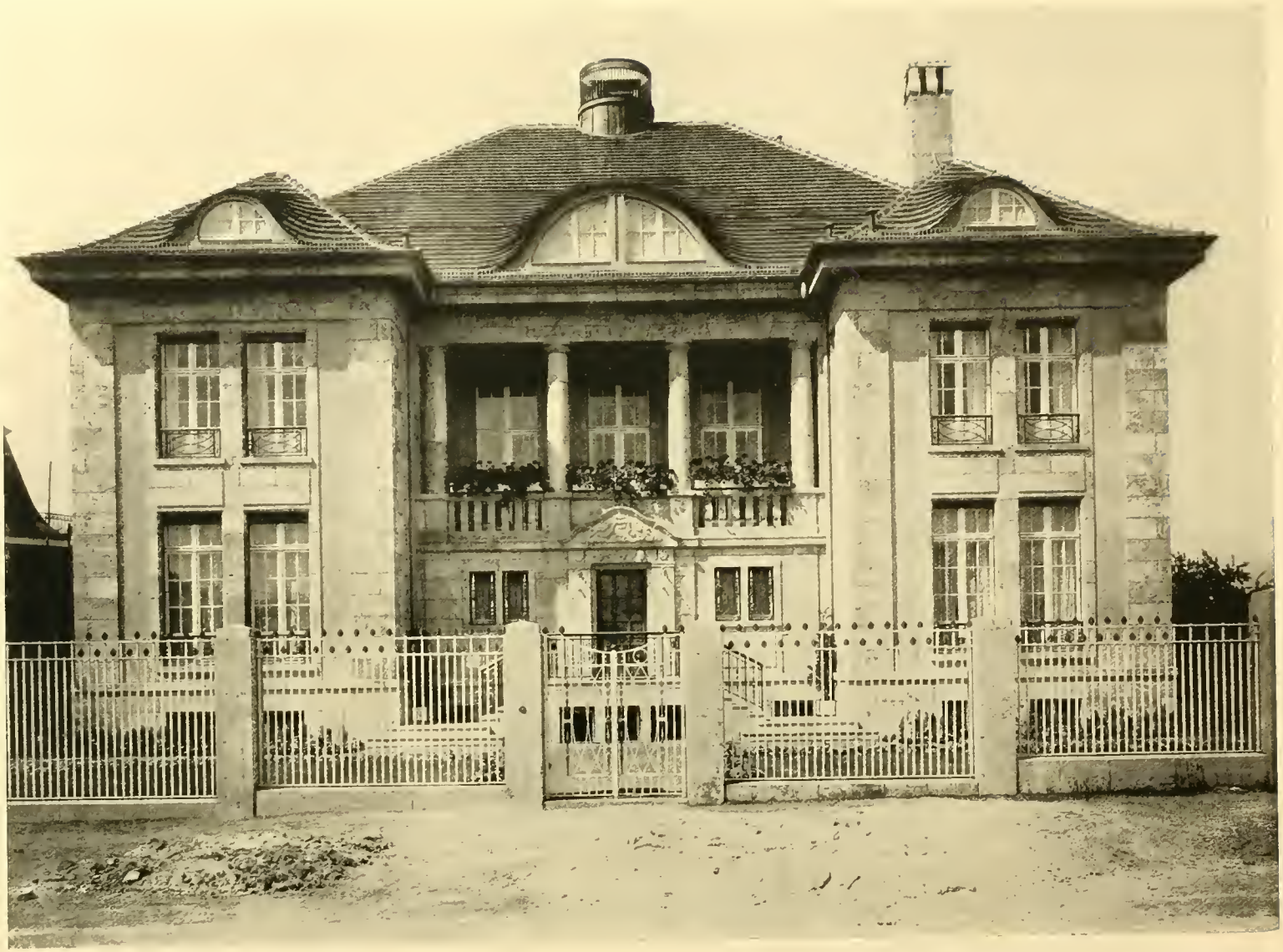
PROFESSOR BRUNO PAUL. Haus H. in Frankfurt a. M.

EINE VILLA VON BRUNO PAUL IN FRANKFURT A. M.

VON DR. CARL WEICHARDT.

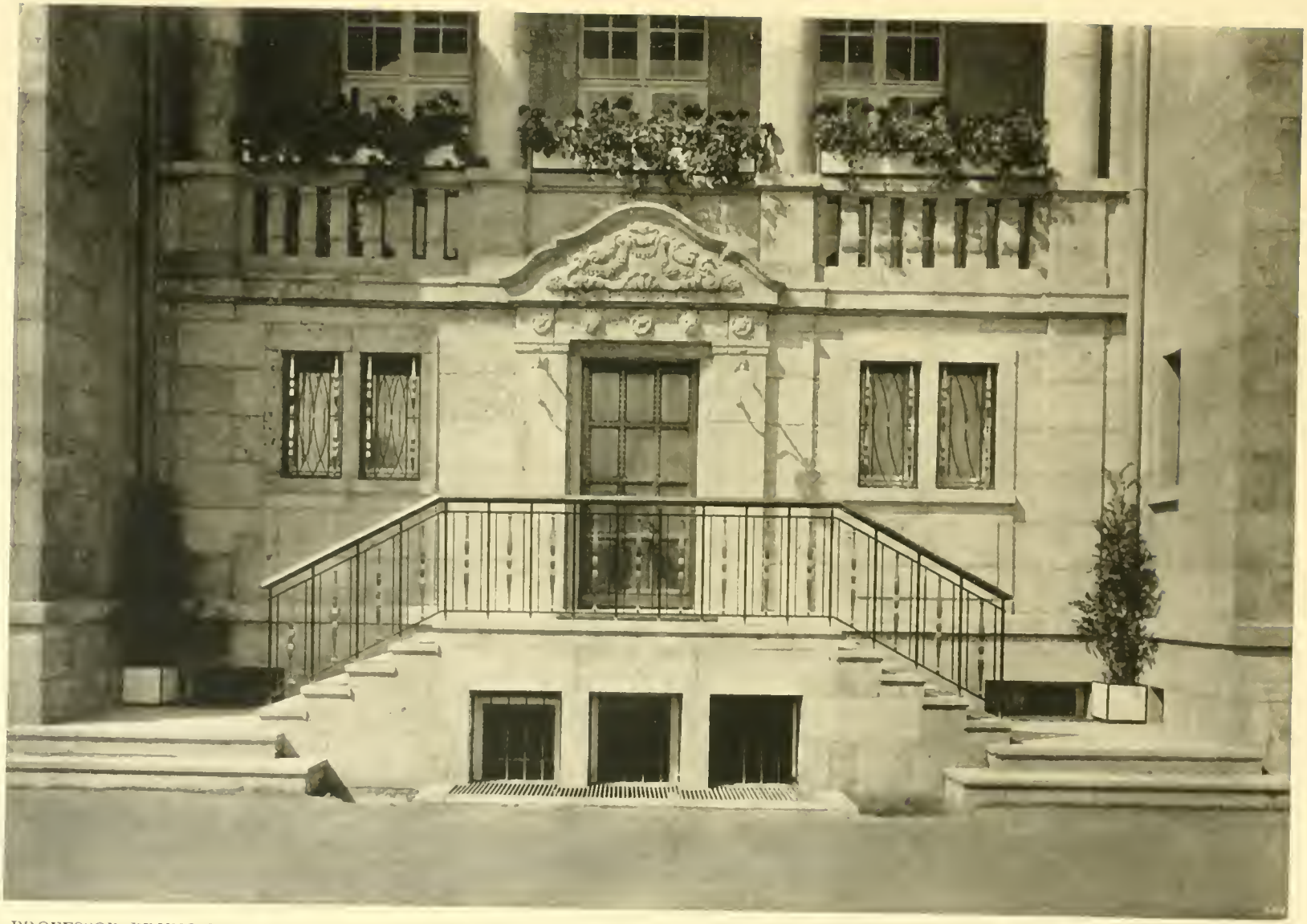
Wüßte man nicht, daß Bruno Paul ein Kind der Oberlausitz ist, man könnte darauf verfallen, seine Heimat in der alten freien Hansestadt Bremen zu suchen. Der Geist vornehmster Bürgerkultur, den diese schlicht-stolze Stadt im Alten wie im Neuen atmet, lebt ganz ähnlich geartet in Bruno Pauls Kunst und findet hier wie dort Formen voll solidestem Charakter, voll gemessener Schönheit. Und es scheint mir mehr als Zufall, daß Paul der bevorzugte Innen-Architekt des Norddeutschen Lloyd, dieser stolzesten bremensischen Gründung, geworden ist; hier haben zwei Wahlverwandte sich gefunden. Hatte der Lloyd erst einmal eingesehen, daß gerade seine schwankenden Häuser mit ihren eisern strengen Raumgesetzen für nichts weniger die Stätte waren als für Barock- oder Rokoko-Orgien, die unter Umständen schon für sich allein Anreiz genug zur Seekrankheit sein konnten, so bot sich ihm in Paul der geborene Künstler für diese modernen Meerpaläste, in denen es jeden Winkel zweckvoll auszugestalten galt und deren Inneneinrichtung ein Gegengewicht gegen die dunklen, unsicheren Elemente draußen zu geben, heiteren Komfort mit ruhigster Festigkeit zu vereinen hatte. Sitzt man im altbremer Essighaus beim guten Rotwein in den bäurisch behaglichen, altbequemen Armlehnstühlen, so hat man auch hier das Gefühl: dies könnte von Bruno Paul geschaffen, oder aus diesem niedersächsischen Gestühl ihm die Anregung zu seinen typischen Eßzimmerstühlen gekommen sein. Die Ausstellung der Bremer Filiale der Vereinigten Werkstätten wirkt in Bremen wie etwas Selbstverständliches, nicht etwa nur wie eine Oase der angewandten Kunst inmitten von Schund und protzigem Kitsch. Ist man die weitgeschwungene, wohlgepflegte Contrescarpe, diese grünste deutsche Wall-Promenade, entlang spaziert und hat unterwegs an der Häuserreihe der Altstadtseite so manche feine Front ent-

PROFESSOR BRUNO PAUL. HAUPT-EINGANG UND LOGGIA DER VILLA H.



PROFESSOR BRUNO PAUL–BERLIN.

HAUS FRAU SANITÄTSRAT DR. H. IN FRANKFURT A. M.

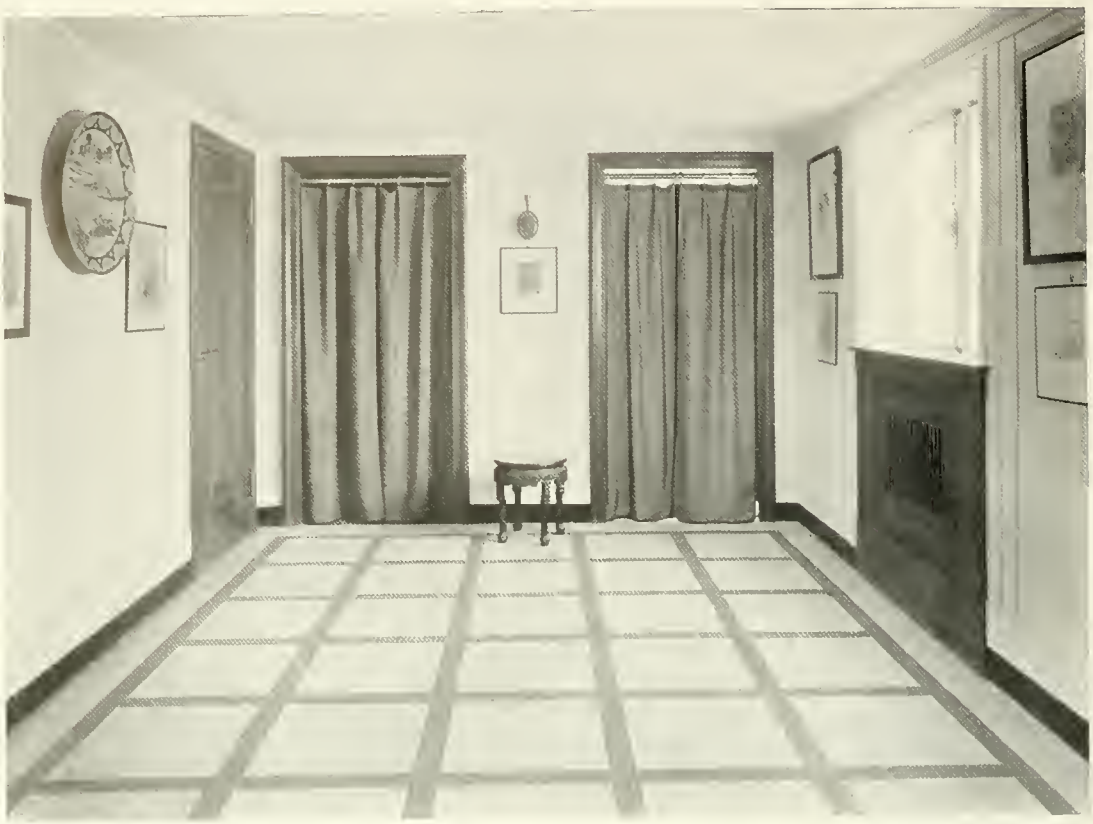


PROFESSOR BRUNO PAUL BERLIN.

DER HAUPTEINGANG MIT BRONZETÜR.

ARCHITEKT PROFESSOR BRUNO PAUL BERLIN.

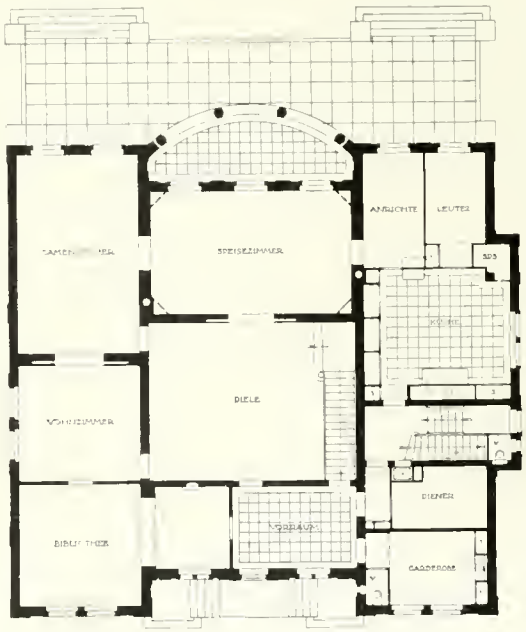
GARTENSEITE DES HAUSES H. IN FRANKFURT A. M.



PROF. BRUNO PAUL BERLIN.

Vorraum im Hause H.

deckt — Fronten von adeligster, stets das Gesetz der Fläche respektierender Zurückhaltung und dabei bezaubernd im Rhythmus der Proportionen —, so betritt man jene Ausstellung mit ihren Bruno Paul-Zimmern wie die gegebenen, naturnotwendigen Innen-Räume dieser vornehmen Häuser. In der Tat ist die Kultur des Bauens im äußersten deutschen Nordwesten, auch in der kleinen Nachbarstadt Bremens, in Oldenburg z. B., heute erstaunlich weit voraus; vielleicht weil man nie den Zusammenhang mit dem niedersächsischen Bauernhaus und weiter mit dem typisch ländlichen oder kleinstädtischen Einfamilienhaus verloren hat, baut man jetzt dort so musterhaft schöne Wohnhäuser. Eine Villa von Bruno Paul würde in Bremen nur die Fortsetzung und Entwicklung all der schon vorhandenen kulturvollen Traditionen bedeuten. — Anders in Frankfurt a. M. Hier bedeutet sie eine Tat, und man darf es wohl als den Beginn neuer privater Frankfurter Baukultur überhaupt preisen, daß die verwitwete Frau Sanitätsrat Dr. H. als eine der Ersten unter den



GRUNDRISS DES ERDGESCHOSSES DES HAUSES H.

PROFESSOR BRUNO PAUL BERLIN.
BIBLIOTHEK IM HAUSE H. IN FRANKFURT A. M.

wohlhabenden Bürgern Frankfurts einen modernen Künstler von bestem Ruf beauftragt hat, ihr ein Haus zu bauen und ganz und gar einzurichten, vom Türknauf bis zum Mädchengelaß in der Mansarde. Das Kapitel der neueren Frankfurter Architektur war bis jetzt, ein paar Blätter ausgenommen, nicht eben erfreulich zu lesen; es scheint nahe zu liegen, die alte freie Reichsstadt mit der freien Hansestadt zu vergleichen, und man möchte auch in dieser mit Reichtum gesegneten Stadt solide, künstlerisch fundierte Bautraditionen vermuten. Ungefähr das Gegenteil ist der Fall. Die Frankfurter Altstadt hat das denkbar unglücklichste Schicksal gehabt, sie ist einfach beiseite geschoben. Pulst z. B. um Bremens architektonisches Kleinod, das kostbare Rathaus, der ganze starke Verkehr der wachsenden Großstadt und schlägt seine Wellen um all die ehrwürdigen alten Häuserfassaden, so liegt Frankfurts schöner Römer wie auf einer Insel, an der nur die Fremden landen; der Frankfurter Bürger, der nicht etwa Stammgast des Ratskellers ist, findet wochenlang keinen Anlaß, die Altstadt überhaupt zu betreten, und der ehrliche architektonische Geist ihrer Straßen, am repräsentativsten verkörpert in Goethes Vaterhaus, hat unmöglich weiterzuwirken vermocht. Die Zeil mit der baukünstlerisch unerträglichen Hauptpost hat sich inzwischen dem Charakter oder, richtiger, der Charakterlosigkeit der Kaiserstraße angepaßt, und man weiß, daß die deut-

PROFESSOR BRUNO PAUL—BERLIN. Garderobe im Hause H. in Frankfurt a. Main.

PROFESSOR BRUNO PAUL — BERLIN

BIBLIOTHEKRAUM IM HAUSE H. IN FRANKFURT A. M.

PROFESSOR BRUNO PAUL BERLIN. Empfangszimmer. Fensterseite.

Bauausführungen und wie sie alle heißen — nur dem Architekten begegnet man fast nirgends! — ihre Klischeehäuser, die bestenfalls gleichgültig lassen, selten aber auch nur die Fähigkeit verraten, eine rechtschaffene Mansarde richtig ins Dach zu setzen. Ein gelbes Gartenschlößchen, rokokohaft, mit allzu tief gezogenem Dach und kleinlich-künstlichem Giebel würde in einem Park vielleicht niedlich wirken, ist hier jedoch auch fehl am Orte. Und dann endlich ein Haus, ein ehrliches Haus: Bruno Pauls Villa. Es war notwendig, das ganze architektonische Milieu Frankfurts mit einem Blick zu streifen, um zu erhärten, daß hier, wo man so lange mit fröhlichster Oberflächlichkeit sich den strengen Forderungen einer neuen Zeit verschlossen hat, das Haus H. eine Tat bedeutet und fast eine Sehenswürdigkeit darstellt (unter den öffentlichen Bauten Frankfurts, die in neuerer Zeit entstanden sind, könnten als wirkliche Sehenswürdigkeiten ehrlicherweise eigentlich nur die neuen Synagogen genannt werden). — Sehenswert bedeutet natürlich nicht auffallend und nicht einmal überraschend. Ein Haus von Peter Behrens würde sicherlich, zumal an diesem Orte, durch irgend eine Strenge der Form, ein plastisches Nach-außen-Drängen leidenschaftlichen architektonischen Wollens, überraschend gewirkt haben; Pauls Kunst bleibt stets nach innen, auf das Intime gerichtet, sie ist bürgerlich in des Wortes trefflichstem Sinne und so recht berufen, Heimstätten für Menschen zu bauen, „gemütliche, mollige, lichte Heimstätten" (um mit Baumeister Solneß zu reden), „wo Vater und Mutter und die ganze Kinderschar leben können in dem sichern und frohen Gefühl, daß es ein himmlisches Glück ist, dazusein auf der Welt". Dieses Heimelige, Nach-innen-Ziehende der Paulschen Architektur drückt sich, wie in seinem Haus Westend, so auch hier schon durch das Zurücktreten des Mittelbaues aus; die ihm quer vorgelagerte Eingangstreppe wird dadurch in die Frontfläche einbezogen, und bei aller intimen Belebtheit liegt vornehme Ruhe über der ganzen Fassade. Der Gesamteindruck aber ist weder ärmlich noch bourgeoismäßig, sondern

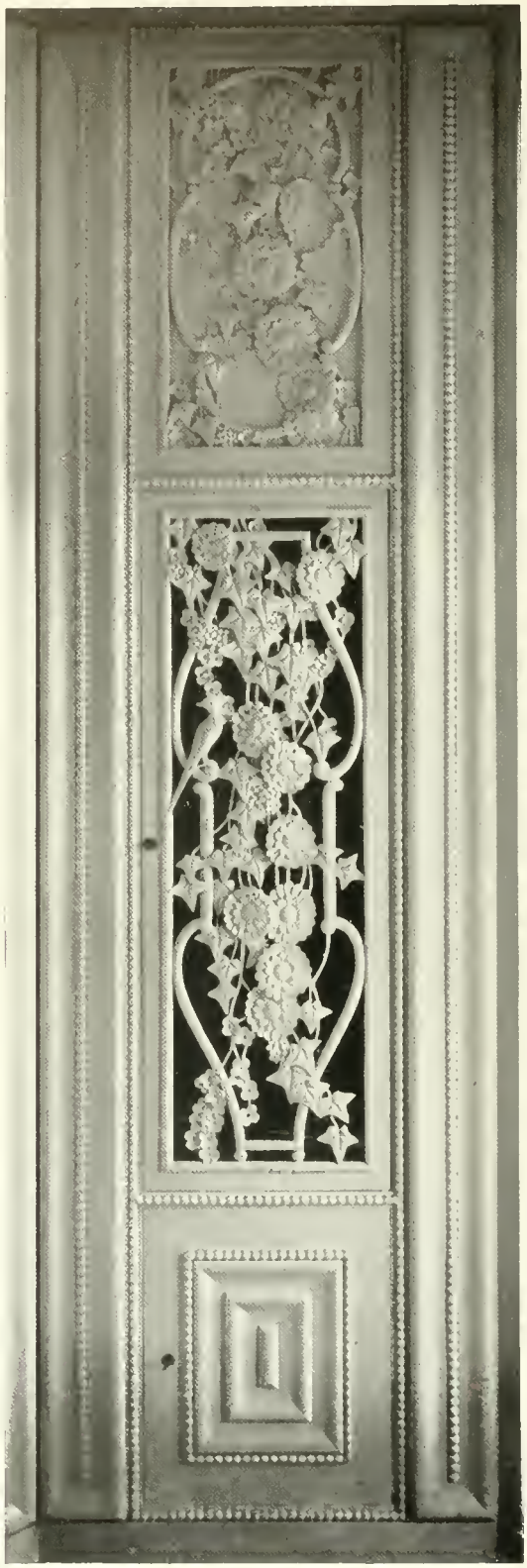
PROFESSOR BRUNO PAUL.
FENSTERECKE IM EMPFANGSZIMMER.

PROFESSOR BRUNO PAUL–BERLIN.

SOFASITZ AUS DEM EMPFANGSZIMMER.

PROF. BRUNO PAUL BERLIN.
KRISTALLKRONE IM EMPFANGSZIMMER.

— wenn das Wort als Gegensatz zu „kleinbürgerlich" gebildet werden darf — großbürgerlich. Breit liegt es hingelagert, die starken Mauern ganz aus porösem Muschelkalk, der so naturhaft gewachsen, wie etwas Organisches, wirkt; das rote Ziegeldach, dessen Pyramide sehr glücklich in die kreisrunde Umgitterung der Mündung des Luftheizungskanales ausläuft, überdeckt das Ganze mit breiter, gleichsam schützender Gebärde und wird durch die großen Luken-Augen der Mansarden mit Linien von natürlichstem Rhythmus belebt. Auf den ersten Blick könnte das Dach vielleicht zu zwanglos simpel dem Hause aufgesetzt scheinen, doch ist an dieser Empfindung mehr unsere lange Entwöhnung von jeder ehrlichen Dachkonstruktion als ein definierbarer künstlerischer Mangel schuld. Der zurücktretende Mittelbau vertieft sich über dem Hochparterrestock zu einem Balkon, dessen Überdachung vier Säulen tragen, in ihrer Form von solch dorischer Schlichtheit, daß sie den bürgerlichen Charakter des Hauses nicht verwischen. Seiteneingang u. Küchentreppe werden rechts durch einen Giebel betont, während die linke Hauswand glattquadratisch aufsteigt. Ein hohes Gitter, zwischen Pfeilern schlank aufschießende weiße Eisenstäbe mit schwarzen Spitzen in Herzform, schließt das Grundstück streng von der Straße ab, der schmale Vorgarten will mit Recht nichts als Fläche, als Teppich vorm Hause sein, die an sich kleine, nicht auf allzuviel Besuch rechnende, aber mit ihrem metallischen Schimmer im Rahmen des Muschelkalks wundervoll fest wirkende Eingangstür ist von Josef Wackerles Meisterhand mit duftig diskretem Reliefschmuck bekrönt, der leise andeutet, daß Anmut und Freude am Schönen hinter diesen Mauern zu Hause ist, und man bringt schon nach dem ganzen äußeren Anblick das beruhigende Gefühl über die Schwelle mit, daß dieses Haus ein Heim ist. — Weiß und niedrig, die maßvoll profilierten Türen in schwarzgebeizter Eiche mit durchschimmerndem Goldgrund, der weißgraue Boden mit schwarzlinigen Quadraten in Mosaikausgelegt, berührt das Entree wohltuend neutral; nichts will sich dem Besucher aufdrängen, und die dicht über Türhöhe ansetzende Decke zwingt wie mit Zauberschlag zur Sammlung, läßt all die nervöse Zerfahrenheit des Lebens da draußen wunderbar plötzlich vergessen. Getrennt durch einen grünen Vorhang, schließt sich rechts,



JOSEF WACKERLE. Schnitzerei an dem Eckschränkchen.

PROF. BRUNO PAUL BERLIN. Speisezimmer im Hause H

ganz in Weiß gehalten, die hellblanke Garderobe an, deren graugeblümter Fenstervorhangstoff auch als breiter Fries auf die Wände gespannt ist, so auch diesen Raum niedrig und geschlossen erscheinen lassend. Sehr praktisch führt eine Tür aus der Garderobe in den rechten Seitengang, zur Küchentreppe und den Leutezimmern, während wiederum die Küche selber durch den dazwischengelegten Anrichtraum mit dem hinten liegenden Eßzimmer verbunden ist. Wir gehen ins Entree zurück und haben die Wahl, links den Bibliotheks- und Arbeitsraum oder inmitten des Hauses die große Diele zu betreten. Den Hausbewohner mag es für gewöhnlich in die Bibliothek ziehen, wo sich die Sammlung, die schon das Entree ihm lieh, nun zu voller Konzentration vertiefen kann. Hier gibt aber Paul auch einen vollen Farbenakkord; seine bestechenden Schwarzweiß-Wirkungen beschränkt er auf Entrees, Korridore, Treppenhäuser und gegebenen-

PROFESSOR BRUNO PAUL—BERLIN. Das Speisezimmer.

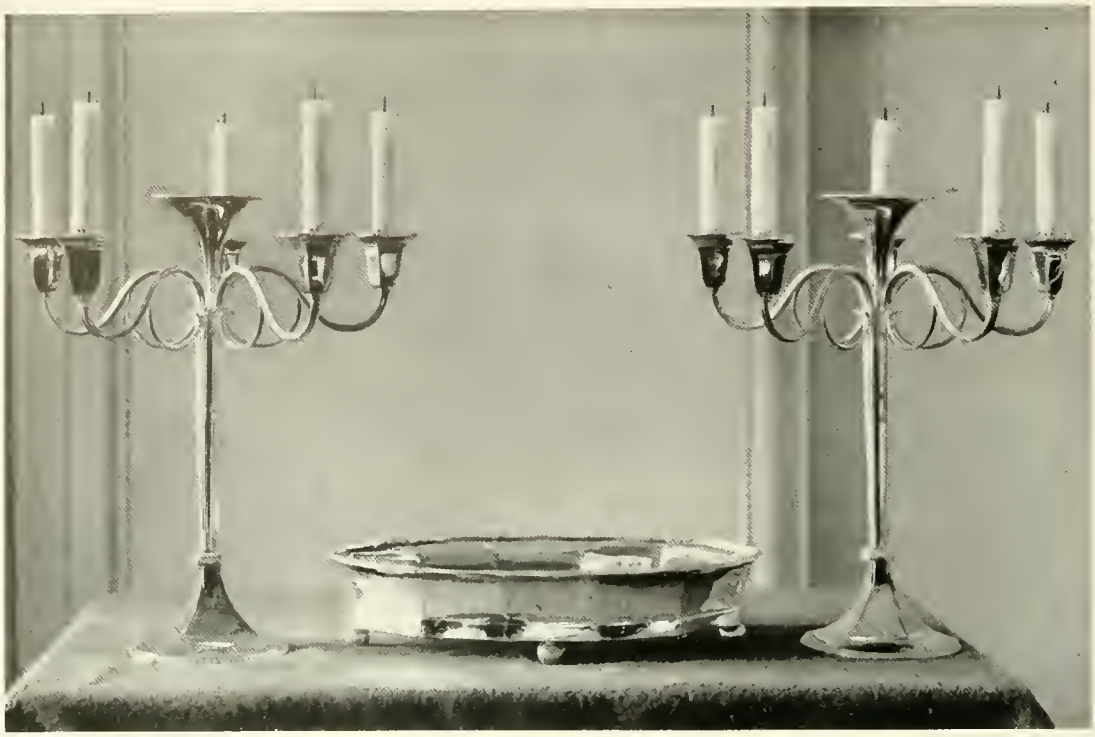
falls auf die Schlafzimmer. Saftig warmes Grün leuchtet hier aus Vorhängen, Wandbespannung und Teppich und fließt mit dem dunkelgelben Ton des gebeizten Birkenholzes zu köstlich lebensvoller und doch tiefruhiger Harmonie zusammen. Der Vorderraum hat noch die niedrige Decke des Entrees und lädt zu stillem Versenken in die Schätze der Bücherschränke; erst über dem behäbigen Schreibtisch und den übrigen Sitz- und Lesegelegenheiten erhebt sich die Decke zur Höhe der weiteren Räume. Man möchte vieles sagen von den Schönheiten der Profilierung an diesen kostbaren, durch Ebenholzleisten und -Stäbe gegliederten Birkenholzschränken, aber dieses Ebenmaß der Verhältnisse bis ins Kleinste läßt sich im Grunde nur — nachtasten, beglückt nachfühlen, diese Formen sind schlechthin notwendig, sie können, wie alles Beste von Bruno Paul, um keinen Deut anders sein, sie haben die Schönheit der Vollendung; „was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst".

Die Zimmerflucht der linken Hausseite bilden weiterhin ein mit alten Möbeln und reichen Bilderschätzen (wertvollen Werken holländischer Meister besonders) ausgestattetes Zimmer — g u t e alte Möbel und selbst exotische Kostbarkeiten vertragen sich sehr wohl mit Pauls schlichter, doch stets qualitätvoller Kunst — und daran anschließend der Empfangs- und Musikraum. Die Ecken seiner goldgelben Wände sind durch eingebaute Schränkchen abgestuft, wodurch eine feine Belebung des Raumes und eine leise Gliederung nach den

PROFESSOR BRUNO PAUL BERLIN.

SPEISEZIMMER IM HAUSE H. IN FRANKFURT A. M.

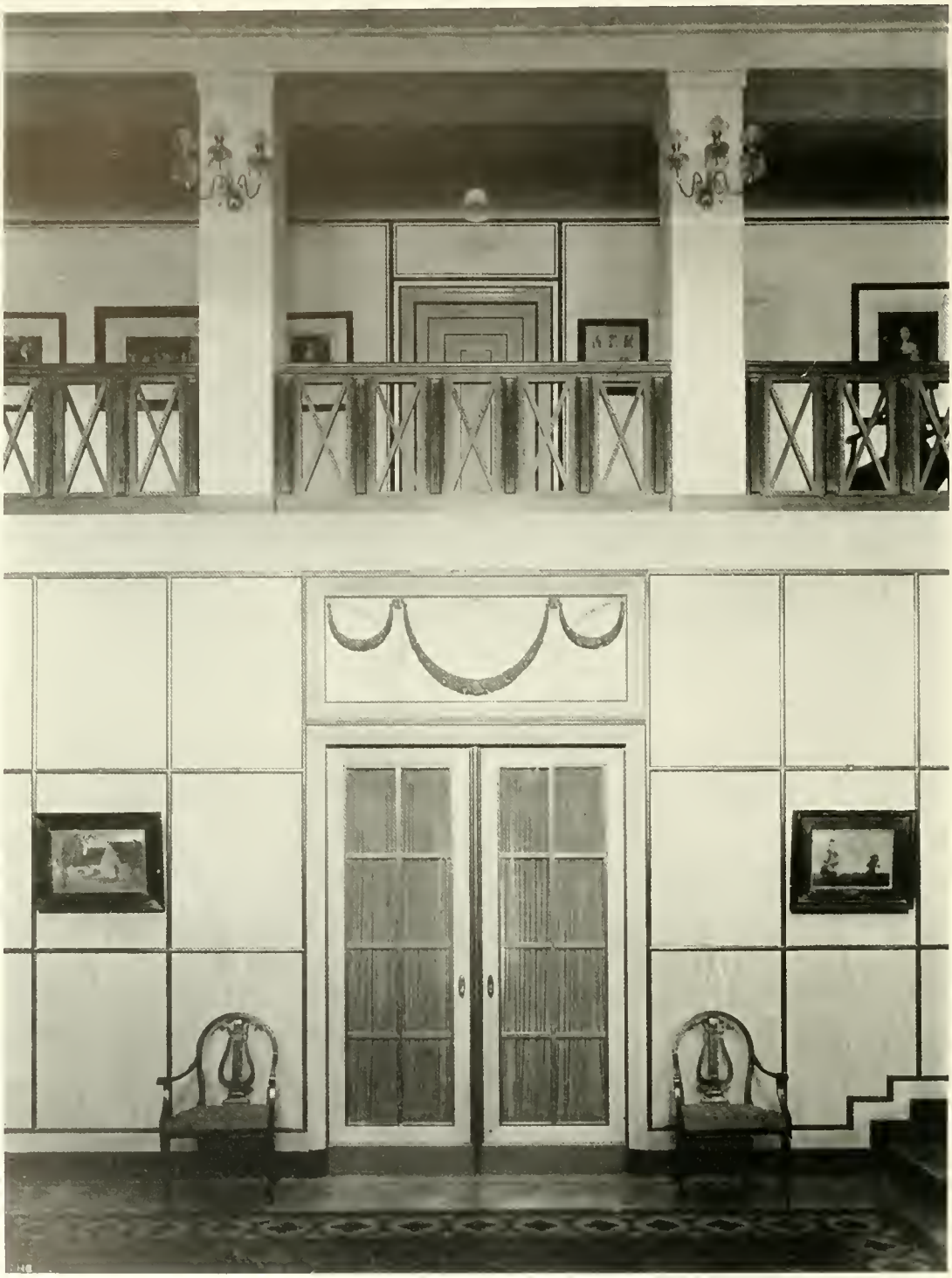
PROFESSOR BRUNO PAUL.
KRISTALL-KRONE IM ESSZIMMER.



PROFESSOR BRUNO PAUL. TAFELGERÄTE IN SILBER. AUSFÜHRUNG: L. POSEN- FRANKFURT A. M.

PROFESSOR BRUNO PAUL BERLIN. Blick in die Halle im Hause H

Fenstern zu erreicht wurde. Bei den Möbeln dieses Zimmers (in Maccasser-Ebenholz) brauchen wir weniger zu verweilen, da sie zum Teil ähnlich schon früher gezeigt worden sind; mit dem zierlichen, fast zu gebrechlichen Gestühl scheint mir Paul auch dem konventionellen „Salon" eine kleine Konzession gemacht zu haben, wenngleich jede Linie auch hier eine entwerfende Hand voll künstlerischer Anmut verrät. Edelster Bruno Paul ist das Eßzimmer, mit dem wir den hinteren Teil des Mittelbaus betreten und an dessen Breitseite drei hohe Fenstertüren auf die Terrasse führen. Mit den spiegelnden Lichtern seines rot gebeizten Mahagoniholzes funkelt es lebensfreudig stolz, und die beiden Anrichten an der inneren Längswand, welche die Stelle des immer schwerfälligen Büfetts vertreten, sind Meisterstücke in der wundervoll rhythmischen Verwendung der flammigen Holzmasern, Meisterstücke in der Einheit von gediegenster, festgegründeter Sachlichkeit und einer, über alle Zweckmäßigkeit noch hinausreichenden, beschwingten Grazie. Die Stühle sind niedriger in den Lehnen als die Eßzimmerstühle der Paulschen Typenmöbel, verleugnen aber mit Recht deren wirklich typische Urform nicht, sondern variieren sie in reicherer Gliederung. Glas- und Silberschränkchen sind schräg in die Ecken eingebaut, und der dadurch achteckig gewordene Raum hat eine schöne Geschlossenheit, während anderseits das Auge an den geschnitzten hohen Türen dieser weißen Schränkchen, am lebhaften Spiel von Früchte- und Blumenmotiven, sich ergötzen kann; Jos. Wackerle hat mit außerordentlich feiner Einfühlung, ohne dabei etwas von seiner Eigenart preiszugeben, diese Schnitzereien dem Raume eingefügt. Das Eßzimmer ist der richtige Ort, um von ihm aus zu den Annehmlichkeiten einer freien Terrasse überzugehen; eine solche, wiederum von schlichten Säulen belebt, die einen freien Balkon tragen, erstreckt sich auch hier in wohligem Halbrund in den Garten und dehnt sich breit genug nach beiden Seiten, um für eine ganze Tischgesellschaft nach der Mahlzeit die Rauch- und Plauderstätte abgeben zu können. Der gut gegliederte Garten ist nicht groß, hat aber genügende Tiefe, daß man die der vorderen an rhythmischem Reiz ebenbürtige hintere Haus-



PROFESSOR BRUNO PAUL. HALLE. WANDVERTÄFELUNG GELBES AHORNHOLZ.

GESAMTE AUSFÜHRUNG: VEREINIGTE WERKSTÄTTEN FÜR KUNST IM HANDWERK—HEMELINGEN.

PROFESSOR BRUNO PAUL BERLIN.
HALLE IM HAUSE H. FRANKFURT A. MAIN.

PROFESSOR BRUNO PAUL BERLIN.
HALLE IM HAUSE H. BLICK VON DER GALERIE.

front beschaulich betrachten kann. — Wir gehen über die Terrasse ins Speise-Zimmer zurück u. öffnen in seiner Rückwand endlich eine Schiebetür zum Zentrum des Hauses, zur großen Diele mit Galerie, die wir auch schon gleich vom Entree aus hätten betreten können. Kommt man aus der Niedrigkeit dieses Vorraumes, so wirkt sie in ihrer zweigeschossigen Höhe noch befreiender, erhebender, doch von jedem Stand- und Sitzpunkt aus bleibt sie ein Raum voller Weite und Weihe und verliert sich dabei weder ins Unförmige noch ins unbürgerlich Pathetische. Br. Pauls Raumkunst — im architektonischen Sinn des Wortes — feiert hier ohne alle bombastischen Hilfsmittel ihren schönsten Triumph. Goldgelber Ahorn bekleidet die Wände und wird durch schwarze Wassereichen-Leisten in Felder geteilt, die hie und da einen köstlich ruhigen Grund für Gemälde von zarten Tonwerten geben. Das

PROF. BR. PAUL. Kaminwand mit Gemälde von Fr. v. Stuck in der Halle.

Goldgelb der Wände vertieft sich mit schöner Kraft in dem wiederum durch Schwarz gegliederten braungelben Kirschbaumholz der wuchtigen Treppe, die in stolzem Aufstieg zur Galerie und zum Vorderbalkon mit seinen leuchtend roten Vorhängen u. Stühlen führt. Rot leuchtet auch das Leder der Sessel unten, orangen glüht, blickt man von der Galerie hinab, der mächtige Teppich herauf, aber die kühne Farben-Skala vom Goldgelb zum leuchtenden Rot und Orange eint sich doch zu einem großen Akkord, und die gedämpfte Kaminwand mit den Stuckbildern hat unter dieser Farbenmusik nicht im mindesten zu leiden. Weiß steht einigend über dem Ganzen die einfach kassettierte Decke. — In der hinteren Galeriewand der Diele deutet oben eine Tür mit grauer Tönung wie von selbst den Eingang zu den intimeren Räumen des Hauses an. Es würde zu weit führen, auch die Flucht dieser

PROFESSOR BRUNO PAUL.
HALLE DES HAUSES H., GALERIE.

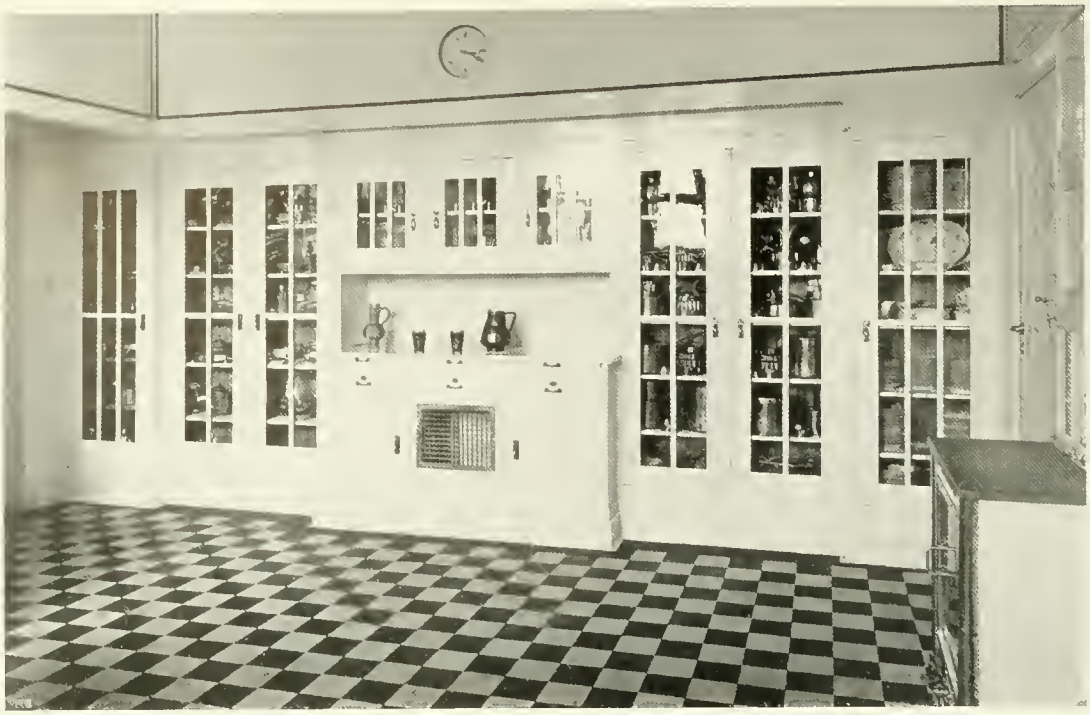
PROFESSOR BRUNO PAUL, BERLIN.
FENSTER-PLATZ EINES FREMDEN-ZIMMERS.

PROF. BRUNO PAUL · BERLIN.
WASCHTISCHE IM MÄDCHENZIMMER.

PROFESSOR BRUNO PAUL BERLIN. Mädchenzimmer in der Villa H.

Wohn- und Schlaf-, Bade- und Fremdenzimmer im einzelnen zu würdigen; es darf um so eher darauf verzichtet werden, als hier zum guten Teil altes Meublement der Hausbesitzerin mitverwendet worden ist. Freilich zeigt sich gerade da die große Geschicklichkeit Pauls, durch leichte Änderungen und Vereinfachungen auch dem Unansehnlichen ein ehrliches, heiteres Gesicht zu geben. Da wird ein Putzschrank mit schwarzem Linienmuster auf Weiß köstlich aufgefrischt, die furchtbaren Muscheln von Kleiderschränken genommen und diese durch neue Aufsätze in eine rechtschaffene Form gebracht, da werden Sessel neu bezogen und durch schwarze oder braune Schnüre flott gegliedert, Türen durchs Rautenmotiv keck belebt, französische Cretonnestoffe zu heiterer, einen ganzen Raum freundlich verwandelnder Wirkung ausgenutzt, und bis ins letzte Zimmer des Dachgeschosses zieht dieser Geist der Heiterkeit und Lebensfreude. Wie froh wäre man, würde man etwa in unsern Hotels mit ihren angeblich eleganten Zimmern solche Räume finden, wie sie hier, ohne nennenswerten Kostenaufwand, den Jungfern und Dienern bereitgestellt sind, Räume voll Licht und Farbenfrische! Wobei bemerkt sei, daß die augenförmigen Mansardenfenster außerordentlich gute Lichtspender sind und selbst für einen langen Korridor vollauf genügen. —

Wir schauen draußen noch einmal auf das besonnte Haus zurück. Eines der schlanken Fenster oben steht offen, und wir sehen über das weiße Gartenstaket mit den schwarzen Herzspitzen weg durch das schwarz und goldne Gitterchen oben aus dem Innern einen weißen Schrein mit schwarzen Knöpfen und Umrahmungen schimmern. Und wir fühlen den einen Geist, der dieses Haus geschaffen und vom ersten Torgriff bis zur äußersten Dachspitze beherrscht. Manche fürchten, in solcher Herrschaft des Künstlers über ein Privathaus drohe ihnen etwas Gewaltsames, das bedrücke. Aber das eben ist die besondere Größe Bruno Pauls, daß seine Phantasie, ehe sie zu formen beginnt, durch die Seele der Menschen geht, für die er schafft. So findet er wahrhaft typische Formen, und so stark er auch in dieser Villa wieder seine eigenste Art bekundet, sie ist doch ein Heim geworden, in welchem jeder fühlende Mensch das frohe Bewußtsein haben muß, daß es „ein himmlisches Glück ist, dazusein auf der Welt!"



PROF. BRUNO PAUL.

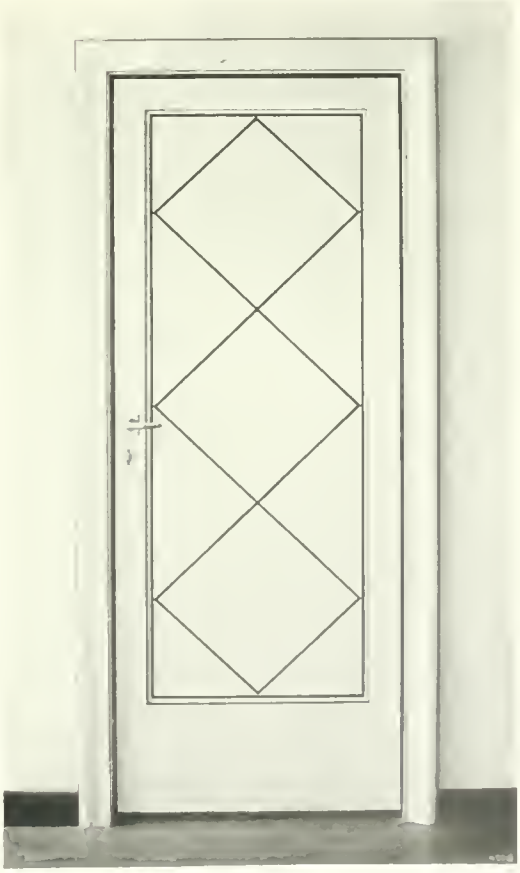
GESCHIRR-SCHRANK.

BRUNO PAUL-
BERLIN

EINGANG ZUM
LEUTE-ESSZIMMER.

PROF. BRUNO PAUL BERLIN.

FLUR IM DACHGESCHOSS.



PROF. BRUNO PAUL BERLIN.

TÜR IM DACHGESCHOSS.

KARL KLAUS.
AUSFÜHRUNG:
F. WAHLISS-WIEN

WIENER SERAPIS-FAYENCE, TELLER MIT BEMALUNG.

WIENER SERAPIS-FAYENCE.

Die Erzeugnisse der österreichischen Kunsttöpferei genießen seit altersher besondere Wertschätzung, und zwar vorzüglich das Porzellan, und von diesem wieder die Produkte der einstigen K. K. Porzellan-Manufaktur zu Wien. Andere gebrannte und glasierte Tonarten, wie jene, die Fayence ergeben, wurden weniger geschätzt, weil weitere Kreise mit dem Begriff Fayence die Vorstellung einer im Material minderwertigeren, gewöhnlicheren, ja gleichsam unechten Ware verbanden, trotz des von den Altertumssammlern gegebenen Beispiels, die mit Vorliebe und für viel Geld bemüht waren, und noch sind, italienische Majolika und französische Fayence zu erwerben. Erst in neuester Zeit machte sich, vorerst noch recht zage, eine gerechtere Würdigung der Weichporzellanarbeiten bemerkbar. Die moderne Kunstgewerbe-Bewegung hat auch in diesem Gebiete ihr Gutes gezeitigt, indem sie eine Wertschätzung der spezifischen Eigenarten eines besonderen Materials ermöglichte; einen unmittelbaren Einfluß auf die Gestaltung und Dekorierung des Porzellans und der Fayence gewann jedoch die Moderne nicht so bald. Auf keinem Gebiete der Gewerbekunst blieb man so konservativ, wie eben auf dem der Kunsttöpferei. In den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts hatte man allerdings den Versuch gemacht, die glasierte Irdenware in der höchsten künstlerischen Weise, die das spröde Material überhaupt zuläßt, zu gestalten und auszubilden, aber man hatte die technische und künstlerische Vollendung der Arbeiten der Renaissance, ja nicht einmal der Rokokoperiode, nicht zu erreichen, geschweige denn zu übertrumpfen vermocht. Was bei allen Verbesserungsbestrebungen herauskam, war verunglückte Imitation. Ortweise unternommene Experimente, die Schönheit und den Reiz der Tonerde in neuen Formen einzufangen, schlugen fehl, und so begnügte man sich fortan damit, die erhalten gebliebenen guten alten Modelle in unzähligen Wiederholungen auf den Markt zu bringen, bis man merkte, daß man solcherart mehr für das Magazin als für das Verkaufslager produzierte. Die Leiter der Porzellan- und Fayence-Fabriken mußten erkennen, daß ihnen die auf allen Linien siegreich vorgedrungene Moderne, die altformige und hergebracht dekorierte Gebrauchs- und Luxusware „unmöglich", d. h. wenn schon nicht völlig unverkäuf-

ENTW.: KARL KLAUS.
AUSFÜHRUNG:
ERNST WAHLISS-WIEN.

SERAPIS-FAYENCE.
VASEN MIT REICHER
FARBIGER BEMALUNG.

lich, so doch schwer verkäuflich gemacht hat. Man sah ein, daß in einem von Professor Hoffmann entworfenen Speisezimmer nicht von einem Rokoko-Service gegessen werden kann, und bequemte sich notgedrungen dazu, das Geschirr dem Stil des umschließenden Interieurs anzupassen. Damit war der Anfang gemacht. Die Form der meisten Gebrauchsgefäße aus Porzellan ist durch den Zweck eine seit Jahrhunderten im Grunde unveränderte, unveränderliche, es war somit bloß für ein entsprechend modernes Ausschmücken zu sorgen. Dies geschah. Nun erzeugt die Kunsttöpferei aber neben den Zweckgefäßen auch Luxus- und Schmuckgefäße, und damit war

die Gelegenheit zu einer weniger dem Zwange des Zweckes unterworfenen Gestaltung gegeben. Freilich hat die Kunsttöpferei schon beim Modellieren eines Gefäßes auf die Eigenarten des Materials Rücksicht zu nehmen, denn die Tonerde hat ihre Tücken und läßt sich nur behutsam unter Beachtung ihrer spezifischen Art formen, das Brennen, Bemalen, Glasieren erfordern dann noch weiter sorgfältigste Kenntnis und Beobachtung der Empfindlichkeit der Materialsubstanz. Das heißt, daß es einen beträchtlichen Aufwand von Mühe, Zeit und Geld erfordert, wenn der Kunsttöpfer der ihm gewordenen Anregung, seine Erzeugnisse zu modernisieren, gerecht werden

ENTW. ARCHITEKT KARL KLAUS-WIEN. AUSFÜHRUNG: ERNST WAHLISS-WIEN.

WIENER SERAPIS-FAYENCE. STANDUHR UND VASE, BEMALT.

ENTWURF ARCHITEKT
KARL KLAUS WIEN.
AUSFÜHRUNG
ERNST WAHLISS-WIEN.

WIENER SERAPIS
FAYENCE. STANDUHR
UND VASE, BEMALT.

ENTWURF:
ARCH. KARL
KLAUS-WIEN.
AUSFÜHRUNG:
ERNST WAHLISS-
WIEN.

WIENER
SERAPIS-
FAYENCE.
PRUNKVASE
UND TELLER.

ENTWURF ARCH. KARL KLAUS-WIEN AUSFÜHRUNG ERNST WAHLISS-WIEN.

WIENER SERAPIS-FAYENCE, ZIERTELLER UND BLUMEN-KÜBEL

will. Solche Opfer zu bringen ist der Künstler gern bereit, der Fabrikant jedoch nicht, wenigstens in den überwiegend meisten Fällen nicht, deshalb muß dem Chef des altrenommierten Wiener Porzellan-Hauses Wahliß, Herrn Ernst Wahliß, hoch angerechnet werden, daß er sich auf die Anregung zweier Künstler, Karl Klaus und Charles Gallé, wagemutig bereit erklärte, sein technisch auf der Höhe stehendes Unternehmen den neuen künstlerischen Absichten dienstbar zu machen.

Was das spröde Porzellan verweigert, wozu es erst nach Überwindung zahlreicher technischer Schwierigkeiten gleichsam gezwungen werden kann, gewährt die Fayence dem Künstler bereitwilligst. Die Fayence besteht, nach der Definition eines tüchtigen Sachkenners, aus einem Kern von gebranntem Ton, der mit einer Glasurmasse überzogen ist. Was man für gebrannten Ton modellieren kann, und das ist so gut wie alles, das läßt sich auch mit einer Glasurschicht überziehen. Das einzige, woran man dabei zu denken hat, wird sein, daß die Glasur die Konturen abstumpft, die feineren Modellierungen verwischt, so daß man auf kräftige Form und eine energische Modellierung angewiesen ist. Das Porzellan, das keine eigentliche Glasur erhält, gestattet feinere, gleichsam ziseliertere Ausarbeitung. Ähnlich verhält es sich zwischen Porzellan und Fayence mit der Bemalung. Das glatte, blanke, halb durchsichtige Porzellan hat seinen Hauptreiz in der eigenen Farbe, die man deshalb nicht völlig verdecken darf. Die Malerei, die auf das fertige Porzellanstück eingebrannt wird, muß, dem Charakter der Oberfläche entsprechend, ebenfalls blank sein, scharf, leicht und duftig in der Farbe, elegant in der Zeichnung, genau in der Ausführung. Fayence dagegen wird bemalt, indem man die Farbe aufträgt, bevor die Glasur eingebrannt ist. Der Scherben, so nennt der Kunsttöpfer das Gefäß, ist dann trocken und porös wie ein Stück Gips und saugt die Farbe sofort aus dem Pinsel ein. Die Folge davon ist, daß alles auf den ersten Strich gemalt werden muß und von einem zierlichen, miniaturhaften Auspinseln nicht die Rede sein kann. Gelingt dem Maler dennoch feinere Ausführung, Liniengeranke usw., so ist das besondere Geschicklichkeit und Gunst des Zufalls. Das bemalte Scherbenstück kommt sodann mit der Glasur zusammen in das Feuer, worin nun Farbe und Glasur in weit innigerer Weise verschmelzen, als dies beim Porzellan der Fall ist.

Die Fayence ist auch sonst noch mehr geeignet zur Erreichung künstlerischer Effekte als das Porzellan. So hat die Glasur bei ihr nicht dieselbe Bedeutung wie beim Porzellan; man kann sagen, daß die Glasur nur als bindender Firnis für die Farben dient. Sie erlaubt es, den ganzen Grund der Flächen mit Dekor zu überziehen und so zu künstlerisch dekorativer Wirkung zu bringen. Diesen Vorteilen gegenüber haftete der Fayence bisher aber ein empfindlicher Mangel an: die Zahl der für die Bemalung der Fayence verwendbaren Farben schien klein, auf Blau, Grün und rötliches Gelb beschränkt. Herr Wahliß hat in Verbindung mit seinen Chemikern diese traditionelle Dreizahl gesprengt, um eine ganze Reihe anderer Farben und Farbennüancen bereichert, darunter Schwarz, Violett, Karmin, Gelb, Silber und Gold. Die vorstehenden Abbildungen veranschaulichen einige der nach den Entwürfen von Architekt Klaus in der Porzellanfabrik Wahliß ausgeführten Fayencen. Die Wiege der ersten Uhr weist in ihrem Dekor die Farben Grün, Violett, Gelb, Rot und Schwarz auf, von denen letzteres dominiert. Die Wiege der zweiten Uhr ist mit einem Dekor von kobaltblauen Blüten mit roten Staubgefäßen, grünroten Blattrispen und schwarzen Schwalben geschmückt und von Goldpunkten umrändelt. Von den beiden weiblichen Figuren auf der großen Prunkvase ist die linke in Violett und Silber, die rechte in Kobaltblau und Silber, die Umrahmung in Violett, der Fonddekor in buntfarbigen Blumen gehalten, deren Grellheit durch reiche Silberdekoration gemildert und harmonisiert erscheint. Der Papageien-Zierteller zeigt die Farben Grün, Lichtblau, Lichtgrün, Blau, Rot und Gold. Der gleiche Reichtum an leuchtkräftigen, fast emailartig wirkenden Farben ist in den mannigfachsten Zusammenstellungen mit stets ebenso aparter wie gefälliger Wirkung auf den übrigen Fayencen verwendet. Für die ersten Versuche mit neuen Farben, über deren Ausfall man ja ganz im Ungewissen war, ließ Herr Wahliß bereits vorhandene Formen verwenden, aber er entschloß sich bald, vom Urheber des Dekors, Architekt Karl Klaus, auch neue Formen entwerfen zu lassen; man wird sie auch ohne näheren Hinweis aus den Abbildungen leicht erkennen. Gegenwärtig befinden sich die Musterstücke dieser neuen, „Serapis-Fayence" genannten Wiener Kunsttöpferei in der Turiner Ausstellung, von wo sie zur Messe nach Leipzig geschickt werden, so daß man auch in Deutschland Gelegenheit haben wird, sie zu sehen. Es ist zu erwarten, daß die Arbeiten von Klaus-Wahliß da ebenso viel Beifall finden wie vorher schon in London und Turin. — A R-r.

KUNSTGEWERBE-SCHULE WIEN. Moderne Posamentrie-Arbeiten.

MODERNE WIENER TEXTIL-ARBEITEN.

AUSSTELLUNG DER KUNSTGEWERBESCHULE DES ÖSTERREICHISCHEN MUSEUMS FÜR KUNST UND INDUSTRIE.

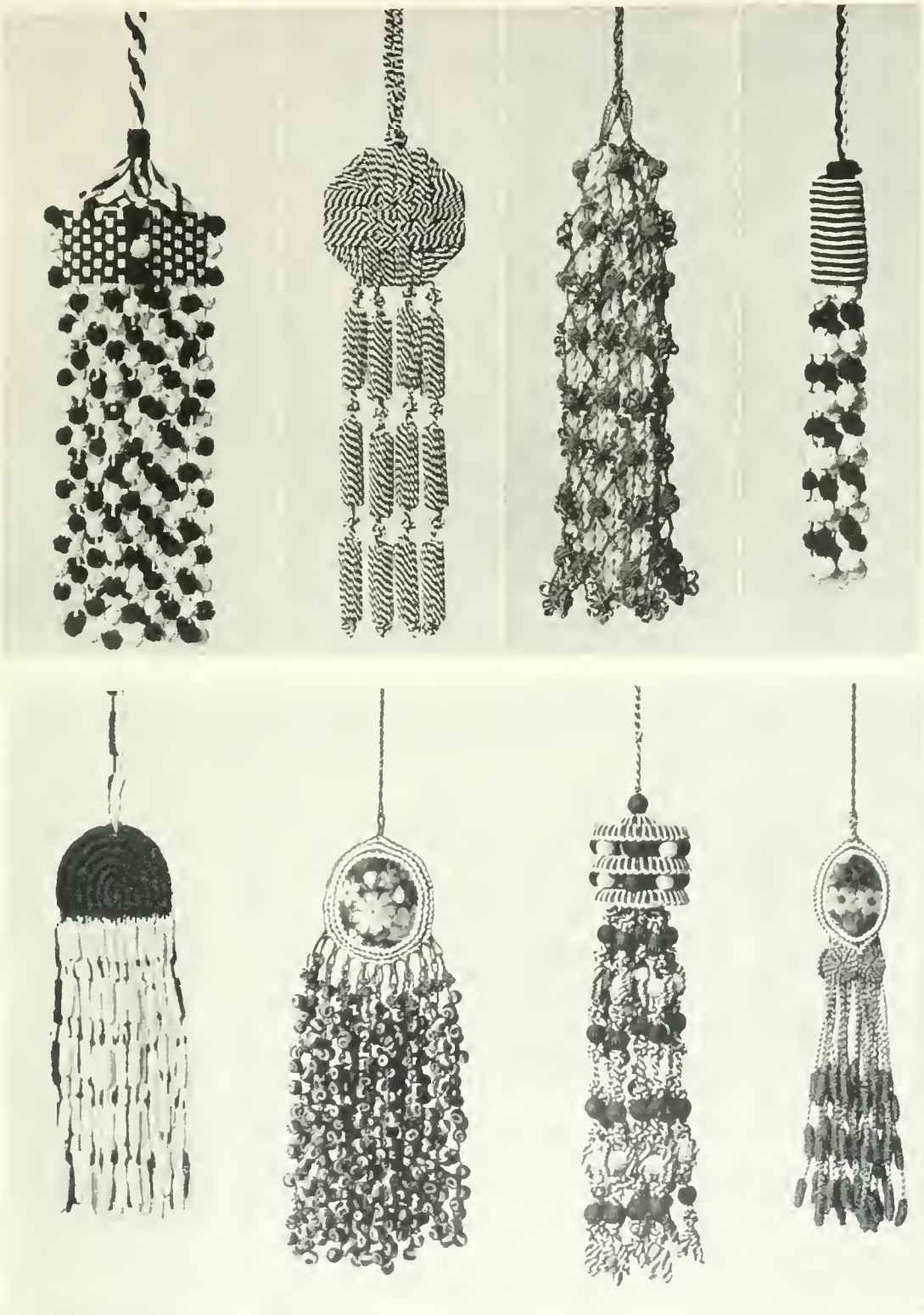
Das von allen interessierten Faktoren mit Beifall aufgenommene Beispiel der Wiener Gold- und Silberschmiede, die sich mit Erfolg an die Direktion der Kunstgewerbeschule um künstlerische Förderung ihres dem schablonenhaften Fabriksbetrieb verfallen gewesenen Gewerbes wendeten, fand nunmehr Nacheiferung bei der Genossenschaft der Wiener Posamentierer. Hoffentlich bequemen sich, zu ihrem eigenen Vorteil, auch noch andere kunstgewerbliche Genossenschaften zu der Ansicht, daß das künstlerische Gewerbe nur dann dem mächtig andrängenden Industrialismus standzuhalten vermag, wenn es sich bemüht, Qualitätsarbeit zu liefern.

Zur Demonstration der zahlreichen in Betracht kommenden Techniken und zur Unterweisung der Kunstgewerbeschüler, die sich darin erfinderisch betätigen sollten, hatten sowohl die Posamentierer-Genossenschaft wie auch einzelne Mitglieder derselben der Kunstgewerbeschule durch längere Zeit unentgeltlich Instruktoren, Material und Maschinen zur Verfügung gestellt; denn es ist klar, daß die Kunstgewerbeschüler mit der Technik der Posamenten vertraut gemacht werden mußten, wenn man von ihnen für eben diese Technik taugliche Entwürfe erhalten wollte. Diese Unterweisung wurde mit gutem Erfolg unternommen, wie die hübsche Ausstellung beweist, aus der wir nebenstehend einige Arbeiten im Bilde reproduzieren. Die Ausstellung enthält Häubchen, Chenillemantillen, Schals, Kopftücher, Hutnadelköpfe, Borten, Quasten, Troddeln, Schnüre usw., und Puppen, die lose gespendelt all die vielfarbigen und vielformigen Posamenten tragen, deren praktische Verwendung nur zu oft unverständlich bliebe, wenn sie einfach in Glasschränken zur Schau gestellt wären. Es sind geradezu entzückende Dinge, die man da zu sehen bekommt, und tatsächlich sind fast alle ausgestellten Modelle und Studien bereits in die Praxis übergegangen.

In Anbetracht der sonst in entlegeneren Ge-

ENTWURF U. AUSFÜHRUNG: K. K. KUNSTGEWERBESCHULE—WIEN. MODERNE POSAMENTRIEN.

bieten des Kunstgewerbes herrschenden zähen Trägheit, die man fast Stumpfsinn zu nennen sich versucht fühlt, ist man gerne geneigt, dieser Unternehmergeist zeigenden Aktion der betreffenden Genossenschaft freudig Lob zu sprechen, wenngleich ihr Beginnen nur die Bedeutung eines schon längst dringend gebotenen Notwehraktes hat; denn das Posamentiergewerbe machte sich durch diese Aktion doch nur der Industrie und dem Auslande gegenüber neuerdings einigermaßen konkurrenzfähig. Daß man nur neue Qualitätsarbeit auf den Markt zu bringen braucht, um namhafte Aufträge zu erhalten, beweist der große Auftrag des Augustiner-Chorherrenstiftes Klosterneuburg zur Herstellung eines Pontifical-Ornates. Es dürfte, für Österreich wenigstens, mit der einen Ausnahme der von Oberbaurat Otto Wagner errichteten Kirche am Steinhof, die vom Grundstein bis zum Kerzenleuchter nach seinen, wie man weiß, in der Form durchaus modernen Entwürfen ausgeführt wurde, der erste bedeutendere von einer geistlichen Behörde erteilte Auftrag an die bislang als ††† geltende „Moderne" sein. Diese auf weißer Seide in Blau und Gold gehaltenen und in Aufnäharbeit, Goldstickerei, Knüpfarbeit und Posamenten ausgeführten Kirchengewänder sind ungemein schön, wahrhaft feierlich in ihrer optischen Wirkung. Ihr Entwurf stammt von Anton Hofer aus der Schule des Professors Kolo Moser; die technische Leitung der Ausführung hatte die Lehrerin Rothansl, die künstlerische Oberleitung Professor Kolo Moser inne. Die figuralen Teile wurden ausgeführt von Maria Bernhuber und Marie Händler, die ornamentalen Teile von Grete Berger, Irene Blahy, Helene Klimt und Paula Lustig, sämtliche Schülerinnen des Spezialkurses der Kunstgewerbeschule. Die Wiederholungsarbeiten wurden ausgeführt von der Ersten Wiener Produktiv-Genossenschaft der Absolventinnen der K. K. Stickereischule, den Goldstickermeisterinnen Johanna Gutjelka, Antonie Wild und den Stickerinnen der Firma Franz Thill, sofern es die Stickerei betrifft; von Moritz Weidner (Vorsteher der Posamentierer-Genossenschaft), Toth & Blüml und Pauline Pohl, was die Posamenten angeht. Denn es konnte nicht in der Absicht der Schul-Direktion liegen, die Schüler zu mechanischer Wiederholung eines technisch bereits bewältigten Ornamentes zu verhalten, noch auch den an der



ENTW. U. AUSF.: K. K. KUNSTGEWERBE-SCHULE WIEN. TRODDELN IN VIELFARBIGER SEIDE.

ENTWURF: ANTON HOFER—WIEN.
PONTIFICAL-ORNAT FÜR DAS AUGUSTINER-CHORHERRENSTIFT KLOSTERNEUBURG B. WIEN.

ENTWURF: ANTON HOFER WIEN.
RÜCKSEITE DES NEBENSTEHENDEN ORNATES.
AUSF.: K. K. KUNSTGEWERBE-SCHULE WIEN.

ENTWURF: ANTON HOFER – WIEN. MESSGEWAND. AUSF.: K. K. KUNSTGEWERBE-SCHULE – WIEN.

ENTWURF: A. HOFER. AUSFÜHRUNG: K. K. KUNSTGEWERBE-SCHULE — WIEN.

PRIESTER-GEWAND IN WEISSER SEIDE, REICH BESTICKT.

schließlichen Ausführung der Arbeiten interessierten Gewerbsleuten Konkurrenz zu bereiten. — Das Experiment, einen Pontifical-Ornat durchaus modern und dennoch unter sorgfältigster Beachtung liturgischer Formvorschriften zu schaffen, ist geglückt. Liturgik und moderner Begriff des Dekors erscheinen in diesen Priester-Gewändern auf das wirkungsvollste verschmolzen. Ebenso gelang Direktor Roller die Wieder-Erweckung des ästhetischen Sinnes für das Schöne eines Materials auch im Gebiete der

Schnür- u. Knüpf-Technik. Der Eigenart des Materials, der Seiden- u. Chenilleschnürchen, ist Rechnung getragen, sie empfangen ihre hübschen neuen Formen von der Tendenz des Stoffes ebenso wie von dem endgültigen Zweck. Der Materialsinn der Werkleute der Kleinmeister-Werkstätten empfing neuen wohltuenden Anreiz und wird sich an dem anmutigen Spiel der Fadenverschlingungen u. Verknüpfungen mit frisch angefachter Arbeitslust betätigen. — Solches zu bewirken, ist praktische Kunstgewerbe-Pädagogik. A. R-r.

LOTTE
PRITZEL
MÜNCHEN.
PUPPEN FÜR
DIE VITRINE.

LOTTE PRITZEL—MÜNCHEN. PUPPEN FÜR DIE VITRINE.

LOTTE PRITZEL—MÜNCHEN. PUPPEN FÜR DIE VITRINE.

KLEINE KUNST-NACHRICHTEN.

OKTOBER 1911.

BERLIN. Die Sensationen, oder was man dafür hält, werden wie üblich erst für den Berliner Winter vorbereitet. Einiges Interessante brachte aber auch schon der September. Bei Cassirer sah man eine kleine Kollektion Pissaro: ein paar sehr schöne frühe Stücke; der Rest aus der Spätzeit des Künstlers, jene mondänen, femininen Kompositionen von bläulichen und rosa Tönen, die oft nicht anders als „hübsch" genannt werden können. Dann einige bekannte Arbeiten von Liebermann, Corinth, Slevogt, Brockhusen, Beckmann, Rösler. — Gurlitt hatte während des Sommers eine Auswahl der Renommierstücke zusammengestellt: vorzügliche Arbeiten älterer Franzosen, dann Böcklin, Liebermann, Trübner u. a. Eigentlich Neues brachten diesmal Keller & Reiner: die erste Ausstellung des „Künstlerbundes für Glasmalerei und Glasmosaik", dem u. a. Peter Behrens, Bruno Paul, Hans Looschen, August Unger, Cesar Klein, Max Pechstein angehören und der als ausführende Anstalten die Werkstätten für Glasmalerei und Glasmosaik von Gottfried Heinersdorff, Berlin, und die Deutsche Glasmosaikanstalt von Puhl & Wagner in Rixdorf angegliedert sind. Was man zeigt, ist nicht gerade überwältigend, aber doch ein Versprechen. — Ludwig Justi, der Direktor der Nationalgalerie, lud zu einer Besichtigung seiner Neuerwerbungen der Jahre 1910 und 1911 in die Säle der Königlichen Akademie der Künste ein. — Die Ausstellung, sehr geschickt aufgemacht, wird den beabsichtigten Eindruck auf das Publikum nicht verfehlen. Im ersten Saal die großen Schinkelschen Landschaften, die den Wandschmuck eines Zimmers bildeten, dem Staat schon seit 1869 gehören, aber an das Oberpräsidium von Breslau abgegeben waren. Justi hat sie zurückgeholt und wird sie in einem besonderen Raum seiner Galerie vereinigen. Das ist sein Verdienst. Im übrigen bezeugen die Ankäufe und Erwerbungen das sichere Qualitätsgefühl Justis; man sieht einige sehr schöne Bilder Böcklins, darunter das „Meeresidyll" und den enkaustischen Versuch, das Bildnis der Frau Angela Böcklin. Weiterhin Feuerbachs „Mirjam", Trübners Porträt des Bürgermeisters Hofmeister, den ersten Munkascy der Galerie „das Zigeunerlager", einen reizenden frühen Thoma „Laufenburg", Menzels „Nach dem Fackelzug" und andere bekannte Stücke mehr. Einige Arbeiten Caspar David Friedrichs (auch Zeichnungen), Rayskis, Schirmers, Waldmüllers usw. lassen erkennen, daß Justis Bestreben darauf gerichtet war, jene Lücken auszufüllen, die im Bilde der Malerei des 19. Jahrhunderts am fühlbarsten sich bemerkbar machten. BENDER.

DAS STADT-THEATER IN BREMERHAVEN. Seit dem Bau des Hebbeltheaters gehört Oscar Kaufmann zu denen, die berufen scheinen, der komplizierten Notwendigkeit eines modernen Bühnenhauses die architektonische Form zu gewinnen. Durch das Stadttheater von Bremerhaven gab er solchem Hoffen eine neue Bestätigung. Mit charaktervoller Konsequenz hat er den Typus des Hebbeltheaters weiter entwickelt, hat ihn von offenbaren Mängeln gereinigt und der Reife schön entgegengesteigert. Das läßt sich sofort und mit Leichtigkeit feststellen. Gleich die Fassade zeigt eine erfreuliche Hinkehr zum Pathos der Ruhe; alles Absichtliche wurde gemieden und das Selbstverständliche vom Überflüssigen möglichst entklärt. Ein halbes Oval wölbt sich hervor; durch straffe Pfeiler, durch die Türen im Erdgeschoß und die darüber gelegenen hochstoßenden Fenster wird die Raumwirkung dieses Exponenten plastisch und kristallklar. Man fühlt die Einladung zum Fest, fühlt das „Hereinspaziert!" Als ein Symbol der Geselligkeit empfindet man das Foyer, das des Abends gleich einer monumentalen, mancherlei Geheimnis verheißenden Laterne die Vorübergehenden ladet, sie begierig macht, zu sehen, was da hinter den schlanken, matten Scheiben geschehen mag. Der Kassenraum, in den von außen fünf Türen führen, empfing die Form eines halben Ovals. Ein dahinterliegender, rechteckiger Raum dient als Windfang und trennt den Vorraum vom Parterre-Umgang. Dieser große Windfang, an beiden Längsseiten mit Türen dicht besetzt, ist eine sehr glückliche Lösung und beweist, daß der Architekt in der Behandlung des Grundrisses viel hinzugelernt hat.

Seine spezifische Leidenschaft aber entfaltete Kaulmann bei der Innenausstattung. Der Zuschauerraum empfing wiederum jenes blonde Leuchten, das sich am Hebbeltheater so trefflich bewährte. Doch ist die Raumwirkung eine wesentliche reinere und entschiedenere. Eine sakrale Heiterkeit, ein sinnenlustiger Komfort umfängt uns. Mancherlei Farbenspiele bekamen ihren klug erwogenen Platz. Das Proszenium strahlt in feurigem Polisander, die Bühnenöffnung wird von Ebenholz gerahmt; der Vorhang schwelgt im warmen Purpur. Keck und grün fanfaren die seidenen Vorhänge der Logen von der Hinterwand des Ranges. An der Decke gibt es Bilder zu schauen, und ringsherum blitzen und kreisen Intarsien. Bei diesem Konzertieren aller raumverschönenden Künste, das sich im Foyer zu besonders delikaten Effekten verwebt, wurde Kaufmann durch den Bildhauer Feuerhahn und den Maler Unger trefflich unterstützt. ROBERT BREUER.

FERDINAND VON RAYSKI (1807—1890).
PORTRÄT: MUTTER DES KÜNSTLERS.
NEUERWERBUNG DER KÖNIGL. NATIONAL-GALERIE—BERLIN.

BONAVENTURA GENELLI † 1868. Tuschzeichnung: »Obst-Ernte«

DIE NEUERWERBUNGEN DER NATIONALGALERIE.

VON ROBERT BREUER.

Nachdem Justi nun schon zwei Jahre in der Berliner Nationalgalerie regiert, hielt er es an der Zeit, den Kunstfreunden durch eine Ausstellung seiner Neuerwerbungen zu zeigen, was er möchte und was er kann. Es gelang ihm, alle die zu beruhigen, die nach Tschudis Rücktritt für die Qualität unserer Sammlung glaubten fürchten zu müssen. Wir empfingen den unzweideutigen Eindruck, daß hier ein Mann von großer Umsicht und prüfender Klugheit eifrig dabei ist, der Entwicklungsgeschichte der neuen deutschen Malerei das Denkmal zu richten. Wir sehen mit großer Freude, wie feinspürig er dem Geist der Gegenwart bis in weite Vergangenheit hinein nachzuforschen weiß. Sind doch gerade die Werke aus dem frühesten Anfang des 19. Jahrhunderts, wie er sie eingekauft hat, die offenbaren Vorläufer und Einrichter der modernen Kunst. Es wird nur selbstverständlich sein, und es muß mit Notwendigkeit geschehen, daß Justi, die Entwicklungsreihe mit gleicher Einsicht und Konsequenz fortführend, auch einmal dahin gelangt, die Söhne zu ihren Vätern einzulassen. Wir dürfen das umso eher erwarten, als Justi künftighin die Neuerwerbung ihm wichtig erscheinender Werte viel rascher und bequemer wird vollziehen können. Es ist ihm gewährt worden, statt der bisherigen Landeskunstkommission, deren Mitglieder über ganz Preußen zerstreut wohnen und die darum nur selten zusammenkommen, einen Rat der Sechs befragen zu können. Diese sechs Herren (zu denen er selber auch gehört) werden sich leichter entschließen können, dem historischen Instinkt des Direktors zu folgen, auch dann, wenn er glauben wird, die Schwelle zum zwanzigsten Jahrhundert überschreiten zu müssen. So dürfen wir mit einiger Zuversicht hoffen, in nicht allzufernen Jahren in der nationalen Galerie auch die Meister des heutigen und morgigen Deutschland treffen zu können.

* * *

Von Arnold Böcklin erwarb Justi fünf neue Werke, neben dem großen „Triton und Nereide"

ein kleines Bildnis der Frau des Malers. Böcklin stand damals, 1863, als er an diesem Porträt arbeitete, unter dem Eindruck der pompejanischen Fresken; er versuchte, die Enkaustik anzuwenden. Das technische Experiment wurde ihm zum Wesen des Bildes; er freut sich an einer neuen Mischung der Pigmente mit Weihrauch. Man spürt deutlich die Lust am Chemischen und Optisch-Physikalischen. So ist es interessant, ihm Feuerbach zu vergleichen. Dazu wird uns hier durch ein Bildnis nach der Schustersfrau von Trastevere gute Gelegenheit. „Ich habe das schönste Weib von Rom als Modell . . . . . Ich armer Teufel mußte doch endlich auch einmal zu etwas kommen", so schreibt Feuerbach, nachdem er die herrliche Italienerin gefunden. Aus der malerischen Sinnlichkeit, aus der Begeisterung an der Größe der rhythmischen Bewegung quillt ihm die Lust zum Schaffen. Wir sehen an der herrlichen Halbfigur, die Justi erwarb, solche Leidenschaft zum Ewigschönen sich überwältigend entfalten. — Auf diesem Bildnis (nichts anderes ist die

JOHANN HEINRICH FUSSLI. Federzeichnung.

JOHANN HEINRICH FÜSSLI. Federzeichnung.

Tamburinspielerin) herrscht die Freiheit einer höheren Welt; die Materie des Farbstoffes ist nur Mittel, das Auge sich schwingen zu lassen, weit hinaus über alle Symbolik des Meeres und der Fische, weit hinaus über allen Disput des Laboratoriums, hinauf in das reine Reich der Form. Einen ungestörten Genuß des Malerischen gewährt auch der neue Menzel. Ein Bild der Frühzeit, 1858 entstanden. Nach einem Fackelzug werden die Brände zusammengeworfen: Rauch und Lohe umschlingen sich. Der Raum ist erfüllt von verdunstendem Leuchten, feurig quirlt die Luft. Die im Kreis drängende Menschheit wogt als Schatten; die berittenen Schutzleute stehen als dämmrige Silhouetten gegen das von Weiß übersättigte Rot. Daß Menzel solche Qualität des Malerischen bis in die achtziger Jahre hinein zu wahren wußte, beweist eine Zeichnung, die den Blick vom Balkon eines Hauses hinein in eine Großstadtstraße mit blitzender und funkelnder Lebendigkeit festhielt. Ein Blatt in Schwarz-Weiß, nicht viel größer als eine Postkarte und doch der Pulsschlag

der bunten Welt. Neben dieser Menzelzeichnung hing ein Blatt von Rudolf Alt; man sah deutlich die Wesensverwandtschaft der beiden Realisten, den Fanatismus für das Detail; man sah zugleich, um wieviel flacher und lyrischer (verzärtelnder) der Österreicher war.

* * *

Justi will das Gebäude der Nationalgalerie, dessen Räume recht beschränkt sind, ein wenig entlasten; er sandte die Schlachtenbilder in das Zeughaus, er beabsichtigt in der früheren Schinkelschen Bauakademie die Einrichtung einer speziellen Bildnisgalerie. Für diese erwarb er einige treffliche Stücke. Typische Kreidezeichnungen von Franz Krüger, einen in seiner psychologischen Dringlichkeit und durch kräftige Farbe charakteristischen Graff. Sehr interessant ist das Porträt, das Caroline Bardua von Caspar David Friedrich malte; wir blicken in die Augen eines Träumers. Amüsant, wenn auch wohl ein wenig schwer, wirkt die so vielberühmte Taglioni, wie sie

JOHANN HEINRICH FÜSSLI (1742—1824). Geschenk des Freiherrn von Merling

FRIEDRICH HEINRICH FÜGER (1751—1818). »Apoll und die Musen«. Entwurf zum Vorhang des Wiener Burgtheaters.

Friedrich Wilhelm Herdt schwebend als Sylphide dargestellt hat.

Von Caspar David Friedrich und Johann Christian Dahl kaufte Justi sehr schöne Beiträge zum Wiedererwachen der deutschen Landschaftsmalerei. Wie Friedrich die Wolken in eine Gebirgslandschaft hineinhängen läßt (eine Leinewand, die übrigens wie vieles andere durch den Freiherrn von Merling geschenkt wurde), wie er ein andermal mit wenigen hingehauchten Bleistiftstrichen den herben Duft der Dünen aus dem Papier lockt, das ist so elementar, so pantheistisch, so zu sich selber betend, wie es nur ein Deutscher machen konnte. Und wenn Dahl die satten Gluten eines Gewitterhimmels, die schwankende Schwere geballter Wolken oder sonst irgend eine farbige Erregung der Landschaft mit flüssigen Strichen und doch eigentlich wie eine Miniatur hinsetzt, fühlt man die Sehnsucht der deutschen Maler aus der Enge der Akademie zum Temperament der Natureroberung. Solche Sehnsucht ist der unvergleichliche Adel des Kavaliermalers (wie ihn der früh verstorbene Müller-Kaboth nannte) Ferdinand von Rayski. Auch hier wiederum fühlt man noch die Gewöhnung zur Miniatur, sieht sie aber gesprengt von der bewußten Absicht, den Pinsel wahrhaftig malen, das Auge die Welt neu entdecken zu lassen. Das Bildnis, das der Künstler von seiner Mutter mit unendlicher Zartheit für das Kolorit und die ausgewirkte Psychologie eines gealterten Antlitzes malte, hat den Schliff delikatester Kultur. Ein Reiterangriff, den Rayski braun in braun über eine Leinewand hetzt, zeigt, wie es den Kavalier drängt, Eroberer und Zerbrecher der stillen Tradition zu werden. Hier wäre dann auch Karl Hausmann zu nennen; von ihm ließ sich Justi durch Merling eine Farbenskizze aus dem Jahre 1852 schenken. Das kleine Bildchen jauchzt und sprüht in Farben; es ist wie ein Destillat aus Tintoretto und der Lichtdämonie Rembrandts auf eine neue, nervöse Art bereitet.

Aus dem Kreise der Romantiker und Nazarener, aus dem der Klassizisten hat Justi sehr schöne Zeichnungen zusammengetragen. Die Geschichtsschreibung wird bald lernen, daß

FRIEDRICH WILHELM HERDT 1839.
MARIE TAGLIONI ALS SYLPHIDE.

die ersten Dezennien des neunzehnten Jahrhunderts für die deutsche Kunstentwicklung weit wichtiger waren, als das noch vor kurzem angenommen wurde. Das gilt besonders für die Darstellung der Landschaft; aber auch das Bildnis und die Schilderung der bewegten Scene haben in jenen scheinbar so mageren und dünnblütigen Zeiten den entscheidenden Schritt vom Traum zur Wirklichkeit getan. Das, was die Nazarener der Romantik, was die Klassizisten dem Ideal leisten wollten, ist längst zerronnen; was sie aber bald demütig, bald beschwingt an Realismen in ihre Blätter eintrugen, blieb und harrt der Erkenntnis. Für sie waren das Nebensächlichkeiten, für die Geschichte wurde es das Entscheidende. Darum ist es richtig, wenn die Nationalgalerie mit Sorgfalt dieser Theoretiker und Dogmatiker unbewußte Beiträge zur modernen Kunst sammelt. Treffliche Beispiele solcher Art sind die Blätter von Genelli; mit der Feder hingeschrieben, wirken sie eine reinliche Monumentalität, sie zeigen zugleich eine naive Freude an der Beobachtung. Genellis Seele dürstete nach dem Heldentum; seine Finger scheuten sich aber nicht, eindringlich zu notieren, wie Bauern Obst einernten. Ähnliches ließe sich über Schwind, Steinle, J. F. Overbeck, Schnorr und die anderen sagen: sie zeichnen

KARL FR. SCHINKEL. Gemälde: »Nach dem Regen«

das Leben der heiligen Elisabeth oder den Christus auf dem Ölberge; sie zeichnen als Bleibendes die zarte Bewegung hügeliger Erde, das Flimmern zitternden Laubes, die Stimmung des Morgens im Walde. — Den in solchen Zusammenhängen ruhenden Reichtum skizzierte das vor einigen Jahren von Dr. R. v. Lichtenberg und Dr. E. Jaffé herausgegebene Buch: Hundert Jahre deutsch-römischer Landschafts-Malerei. Es wurde nur wenig beachtet. Obgleich die Zeit für solche Erkenntnis reif zu sein scheint. Denn die Blätter, die uns diesmal die Nationalgalerie vorführt, die Landschaften von Hackert, Reinhard und Koch, die figurenreichen Mythologien von Füger und Quaglio, sind wie eine Mahnung, gründlicher zu erkennen: welche Ansätze von 1800—1850 für eine neue deutsche Kunst geleistet wurden. Sie erinnern uns an gar interessante Diskussionen, die damals von denen geführt wurden, die das Zepter der Kritik verwalteten. Goethes Hackertbiographie nehmen wir wieder einmal zur Hand; wir lesen die Fülle der zu einem Teil merkwürdigen, zum andern instinktklaren Anmerkungen, die der Weimarer Sammler im Winkelmann niederschrieb. Wir lesen dann aber auch von dem heftigen Widerspruch, den die „berühmte Feder" gefunden hat, besonders bei Joseph Anton

KARL FRIEDRICH SCHINKEL (1781—1841). Gemälde: »Seegestade bei Mondschein«

Koch*). Hier nur eine Probe; sie gibt den Blättern, die nun friedlich nebeneinanderhängen, ein sonderliches Leben. Goethe schrieb: „Als Ansichtenmaler verdient Hackert unseres Erachtens den ersten Rang. Keiner hat mit gewissenhafterer Treue soviel Kunst verbunden... Die Lüfte sind leicht und hell, der Baumschlag durchaus meisterhaft ....“ Darauf antwortete Koch, den Goethe ein wildes und ungeregeltes Talent genannt hatte: „Dieser Mensch hat der wahren Kunst den empfindlichsten Abbruch getan. Vor seinem Werther und Götz hab' ich Respekt, wenn er mir aber den Hackert als Meister der Landschaftsmalerei anpreist, so lach' ich ihm ins Gesicht.“

Eine besondere Pikanterie gewährt uns das Urteil, das Goethe über Johann Heinrich Füssli gefällt hat: „Seine Zeichnung ist auf anatomische Kenntnisse gegründet; jedoch Anmut, zarter Schwung und Biegung der Linien fehlen ihr; deswegen sind auch Füsslis beste Figuren nicht schön, sondern höchstens wohlgestaltet zu nennen“. Und nun zeigt uns Justi in einem separaten Kabinett (abermals von Merling geschenkt) eine Reihe der köstlichsten Zeichnungen, die Johann Heinrich Füssli vom Weibe, von dessen Augen und Haaren, von dem Zittern der Lippen und dem Atem der Haut mit beinahe perversem Raffinement gemacht hat. Man denkt an Rops, an Guys, an Beardsley. Die Grazie des Rokokos wurde vitalisiert durch einen vor nichts zurückschreckenden Realismus. Diese Zeichnungen Füsslis wirken unendlich moderner als die von Justi erworbenen Malereien der Lebenden; und Goethe schalt sie „nicht schön, höchstens wohlgestaltet“.

Zu den römisch-deutschen Landschaftern, zu den Malern von Olevano, zählte auch Karl Friedrich Schinkel. Die großen Leinwande, die bereits seit 1869 dem preußischen Staat gehören, die aber erst durch Justi aus ihrer Verbannung in das Breslauer Regierungs-Präsidium erlöst wurden, geben eine gute Vorstellung von jener eigenartigen, in der Entwicklung durchaus begründeten Kunst, die aus dem schönen Schein der Romantik und des Klassizismus hinleitete zu der Wirklichkeit des hellen Tages. — R. B.

*) Joseph Anton Koch, Moderne Kunstchronik oder Die Rumfordische Suppe. Herausgegeben von Dr. Ernst Jaffé.
Und: Jaffé, Joseph Anton Koch. Beide Bücher erschienen in der Wagnerschen Universitäts-Buchhandlung zu Innsbruck.

KARL FRIEDRICH SCHINKEL. »SUMPFIGER BUCHENWALD«

RUDOLF VON ALT. Aquarell. »Das ehemalige Rathaus in Budapest«

DIE MAGDEBURGER KUNSTSCHAU 1911.

Die Stadt Magdeburg, die ja nun seit Jahren sich in Kunstkreisen eines guten Rufes erfreut, hat jetzt zu heimischer Kunstpflege (wozu natürlich auch die Pflege heimischer Kunst gehört) eine Ausstellungshalle erbaut. Einen schlichten, von Backsteinpilastern gegliederten Bau, den nur ein von mißratenen Atlanten getragener Portalgiebel mit seiner falschen Note gewollter Monumentalität stört. Rein architektonisch also ein recht schwacher Trost für das alte, am Domplatz gelegene Amtsgericht, das — ein Kleinod abgewogenster Barockkunst — eben jetzt einem Neubau Platz machen muß.

Die Nutznießer des Hauses, der Kunst- und der Kunstgewerbeverein, weihten es mit einer „Kunstschau" ein. Ihr kunstgewerblicher Teil sollte in der Hauptsache aus „wohlfeilen" Zimmereinrichtungen bestehen. Leider sind diese in Qualität und Quantität nicht so ausgefallen, wie man es jetzt verlangen und erwarten kann. Mangel an Zeit und das Fehlen einer energischen Leitung scheinen die Schuld dieses Versagens zu sein. Die ausgestellten „Einzel-Erzeugnisse" kunstgewerblicher Art vermögen die Situation keineswegs zu retten.

Viel glücklicher als das Kunstgewerbe präsentiert sich Malerei und Plastik. Die rund 200 ausgestellten Werke, die im Auftrag des Kunstvereins der Weimarer Hofrat Brodersen ausgewählt und arrangiert hat, bringen die Magdeburger Ausstellung etwa auf das respektable qualitative Niveau einer Künstlerbund-Ausstellung. Die Einheitlichkeit dieses Niveaus wird nur durch ein paar Konzessionen nach rechts (Meyerheim etwa) und links (Hasler, Nolde) durchbrochen. Und wie auf einer „richtigen" Künstlerbund-Ausstellung hat man aus Süd und Nord, Ost und West die Werke unserer Kunststädte zusammengeholt und dadurch die — in Provinzstädten erwünschte — Übersicht ermöglicht.

Spärlicher als die Malerei ist die Plastik vertreten. Außer älteren, bekannten Bronzen Stucks und Gauls findet man zwei weniger bekannte Barlachs: Eine „Schäfer-Gruppe" und eine „Bettlerin mit Kind". Hoetger bringt einen weiblichen Bronzetorso von reizvoller Oberflächenbehandlung, und Bosselt, der jetzt in Magdeburg die Kunstgewerbeschule leitet, eine feierliche Grabstele und die Verdienstplakette der Stadt Magdeburg. — P. D.

FERD. WALDMÜLLER (1793–1868).
GEMÄLDE: »STILLEBEN«

BONAVENTURA GENELLI † 1868. TUSCHZEICHNUNG: »HERKULES«

BONAVENTURA GENELLI: TUSCHZEICHNUNG. NEUERWERBUNGEN DER NATIONALGALERIE.

PROFESSOR HUGO LEDERER – BERLIN.
REITERSTANDBILD IN BRONZEGUSS. DENKMAL FÜR
KAISER FRIEDRICH III. AACHEN. ENTHÜLLT 18. X. 11.

PROFESSOR HUGO LEDERER–BERLIN. Denkmal Kaiser Friedrich III. in Aachen.

KAISER FRIEDRICH-DENKMAL ZU AACHEN.

VON MAX SCHMID–AACHEN.

Hugo Lederer hat ein Denkmal Kaiser Friedrich III. für Aachen geschaffen. Am 18. Oktober 1911 wurde es in Gegenwart des Kaisers enthüllt und der weiche Glanz der Oktobersonne überströmte das machtvolle Reiterbildnis, durchleuchtete alle Feinheiten der mattgrün patinierten Bronzegestalt, strahlte zurück von dem vergoldeten Panzer. Der erste Eindruck ist wichtig. Er zeigte, daß selbst gegen den unruhigen, verwirrenden Hintergrund eines modernen Enthüllungsfestplatzes das Monument sich hielt, Größe und Ruhe bewahrte.

Schwierig ist es heute, ein Reiterdenkmal zu schaffen, das weder banal noch gesucht originell ist, das weder an Colleoni und Gattamelata, noch an Marc Aurel erinnert. Noch schwieriger ist es, den Forderungen der Kunst wie den Wünschen der Menge gleichermaßen gerecht zu werden. Die letzten Jahrzehnte haben uns ja die beiden Extreme der Denkmalsgestaltung gebracht: Auf der einen Seite den General im Regenmantel und Pickelhaube auf dem Kommißpferd, auf der anderen Seite den halbnackten Jüngling auf klassischem Roß. Wohin geht heute der Weg? Lederer entschied sich für die goldene Mittelstraße. Dem naiven Empfinden trägt er dadurch Rechnung, daß, wenn auch stilisiert, doch Kürassieruniform und Reiterstiefeln er-

kennbar sind. Den künstlerischen Wünschen entsprach es, daß die wundervolle Anatomie dieses Körpers durch Rock, Hose, Lederstiefel, ja selbst durch den Panzer hindurch sich fühlen, das Muskelspiel sich erraten läßt. Vor allem wurde der Kopf nicht durch einen lastenden und entstellenden Helm um seinen künstlerischen Ausdruck gebracht. An seine Stelle trat ein vergoldeter Lorbeerkranz. Straff sitzt der Reiter im Sattel, stemmt die Rechte mit dem Feldherrenstab in die Hüfte und faßt mit der Linken locker die Zügel. Das Pferd ist weder reine Idealgestalt noch realistisches Rassetier. Unmittelbar nach dem Modell geschaffen, zeigt es doch überall die bessernde Hand des Meisters, der die Formen verstärkt, wo es der erhöhte Standpunkt oder die Kontrastierung gegen die helle Luft fordern. Kurzer Leib, kräftiger und edler Hals, eine schön gewölbte Kruppe, guter Gang beweisen, daß Lederer vor allem die Denkmalwirkung im Auge behält und seine soliden Kenntnisse der Pferdeanatomie nach Bedarf diesem höheren Ziele unterzuordnen versteht.

Alles Nebensächliche an der Uniform, dem Zaum und Sattelzeug wurde so vereinfacht, der körperlichen Grundform so knapp angeschlossen, daß der große Zug in der Bewegung von Roß und Reiter, die klare Gliederung im Aufbau, die Geschlossenheit der Form, das dekorative Zusammenwirken des Reiterbildes mit dem Unterbau nirgends gestört wird. Aachen besitzt in Schapers Kaiser Wilhelm-Denkmal eines jener unglücklichen, zerrissenen, zappeligen Monumente des ausgehenden Realismus. Zum Glück ist ihm hier ein gesundes Gegenstück erstanden.

Das Denkmal wurde ohne Preisausschreibung dem Künster unmittelbar in Auftrag gegeben. So konnte er ohne Rücksicht auf etwaige Preisrichter mit ihren oft allzu menschlichen Schwächen in Ruhe entwerfen und die Entwürfe ausprobieren. Schritt für Schritt wurde er dabei einfacher, größer und besser.

So gut also das Denkmal, so unerfreulich ist der Platz, den man ihm angewiesen. Es war des Künstlers Wunsch, den Kaiser Friedrich auf dem schönen alten Marktplatz von Aachen aufzustellen. Um dort zur Geltung zu kommen, mußte das Monument etwa 16 m Höhe erhalten. Unklugerweise ließ man eine Kulisse des Denkmals in natürlicher Größe aus Holz schneiden und probierte sie auf dem Marktplatz aus. Das Publikum, das sich aus der Schablone keine Vorstellung von der zukünftigen Wirkung machen konnte, geriet in solche Erregung, daß Lederer nach einem anderen Platze Umschau halten mußte. So geriet er in eine der breiten Alleen, die Aachen umgeben, wo ein von einer Kirche bekrönter Hügel den Hintergrund bildet. Für die Monumentalform, die der Künstler seinem Reiterwerk gab, ist dieser Platz viel zu locker, zu wenig umschlossen. Die Ausblicke in häßliche charakterlose Straßen und Plätze sind unerfreulich. Allen modernen Anschauungen über geschlossene Platzwirkung und Einordnung des Denkmals, wie sie jüngst noch Brinckmann in seinem Werke „Platz und Monument" feinsinnig nachgewiesen hat, schlägt diese Aufstellung geradezu ins Gesicht. Man empfindet deutlich, daß ein für Architekturrahmen geschaffenes Reiterbild sich nicht ohne weiteres in einen Parkplatz versetzen läßt. Lederer selbst hat einen Ausgleich dadurch versucht, daß er um den rechteckigen Sockel zunächst einen weiten Steinkreis schloß und diesen nach beiden Seiten hin durch Ausbauten erweiterte, die wieder durch Bänke mit darauf ruhenden Löwengestalten begrenzt werden. So leitet er den Denkmalunterbau allmählich in die Umgebung über. Aber um seine eigentliche Wirkung ist das Ganze dennoch gekommen. Hoffen wir, daß andere Städte daraus lernen, und die Platzfrage in Zukunft von allen Beteiligten reiflicher und sachlicher erwogen wird.

Trotz alledem empfindet man dankbar die großen Vorzüge dieser in ihrer Einfachheit so imposanten Arbeit, das glückliche Verhältnis zwischen dem etwa 4,5 m hohen Reiter und dem etwa gleich hohen Sockel, die schöne Silhouette, die von verschiedenen Ansichten her sich ergibt. Höchst sympathisch ist auch die farbige Wirkung. Der aus silbergrauem, schlesischem Marmor hergestellte Sockel vermittelt angenehm zwischen der dunklen Bronze und den harten Tönen des Granitunterbaues. Endlich klingt in den beiden trotz aller Stilisierung doch sehr lebensvollen Löwen die Bewegung von Roß und Reiter leise aus. Mit wahrem Genusse gleitet das Auge über diese wenigen großen und ausdrucksvollen Motive hin, umsomehr als der übliche Allegorienkram deutscher Denkmalssockel hier fortgelassen und einer bewußten Klarheit und Ruhe gewichen ist. Ich weiß nicht, was eine spätere Kritik vielleicht hier auszusetzen findet. Heute besitzt wohl keine Stadt von der Größe Aachens ein Reiterdenkmal, das so wie dieses in gleichem Maße die verehrungswürdige Gestalt eines Helden den Zeitgenossen wahrheitsgetreu in Erinnerung bringt und das Idealbild eines schönen und kühnen Reiters auf stolzem Rosse, befreit von allem Nebensächlichem und Alltäglichem, veranschaulicht. Es ist ein Denkmal im besten Sinne des Wortes, Schmuck und Erinnerungsmal zugleich. — M. SCH.

WALTHER PÜTTNER — MÜNCHEN
STILLEBEN: ZIERKÜRBISSE.

WALTHER PÜTTNER MÜNCHEN. »Am Frühstückstisch«. Pinakothek München.

NEUE GEMÄLDE VON WALTHER PÜTTNER.

VON WILHELM MICHEL.

Püttners Ruf als des ernstesten Künstlers innerhalb der vielberufenen „Scholle" steht längst fest. Unter den Figurenmalern der Scholle ist Püttner menschlich wie künstlerisch die härteste, die charaktervollste Natur. Er hat den Ausgangspunkt der Scholle, die Malerei des früheren Trübner, am zähesten und folgerichtigsten entwickelt. Die Wendung zu extensiver, schmückender Geschmackskunst, welche die Scholle genommen hat, machte er nicht mit. Er blieb herbe, bieder und aufrichtig und behält zuletzt den Sieg.

Herbe? Für seine Form-Analyse gilt das Wort durchaus. Kantig, zitternd und lebendig springt die Form bei ihm heraus; sein Pinsel zeichnet energisch und ungefällig und erkennt kein höheres Gesetz an als die Währheit und das Streben nach blitzender Lebendigkeit. Dabei hält sich diese überschäumende Kraft der Form-Analyse durchaus in den Grenzen malerischer Delikatesse, wahrt die Fläche und wird bei aller Derbheit niemals grob oder verletzend.

Aber worauf das Beiwort herbe nicht paßt, das ist seine Farbe. Sie ist nicht in dem leichteren Sinne wohlklingend und geschmackvoll wie bei Leo Putz, dem Tiroler, dessen weiche, volltönige Akkorde überall im deutschen Lande begeisterte Zuhörer gefunden haben. Püttners Farbe ist von gedämpfterem Reize, und dieser offenbart sich erst, wenn man sich ganz in seine Kunst eingelebt hat, wenn man seine Bilder als reine Probleme des farbigen Flächenschmuckes anzusehen gelernt hat. Man erkennt dann das hervorragende Tongefühl, das Püttner besitzt, und den geschmackvollen Reichtum seiner farbigen Welt, in welcher, ähnlich wie etwa bei Lovis Corinth, die häufig auftauchenden grauen Töne eine große Rolle spielen. Püttner ist neben Max Feldbauer das reinste Malertemperament der Scholle. Feldbauer übertrifft ihn vielleicht an Reiz und Wärme des Kolorits, aber vor Feldbauer hat Püttner seinerseits die Faßlichkeit und das echt malerisch gegebene Leben der Form voraus. Seine far-

WALTHER PÜTTNER MÜNCHEN. »Soldaten«. Besitz der Kgl. Pinakothek—München.

bige Welt ist ausgesprochen kühl und männlich. Es scheint, daß das Blau der bayrischen Uniformen ihm nicht ein zufälliger Stoff war, sondern daß es aus inneren Gründen den Schlüssel zu seinen farbigen Synthesen bildet. Man bemerkt bei Püttner nicht das Bestreben, sich farbig reizvolle Objekte zu stellen, durch bunte Stoffe und koloristisch gewählte Stillebenarrangements schon das Motiv zu einem geschmackvollen Farbenbukett auszugestalten. Er nimmt die Wirklichkeit so ziemlich, wie sie sich ihm gibt, und deutet als echter Maler den koloristischen Reiz freischaffend aus ihr heraus.

Sehr bezeichnend für seine ganze bescheidene, tüchtige und männliche Art ist seine Abneigung gegen lebhafte dramatische Kämpfe zwischen Licht und Schatten. Man begegnet in seinen Bildern stets dem kühlen, ruhigen Binnenlichte, das vornehm und gelassen Ton an Ton reiht. Was an ruhigem Eigenleben der Farbe im Motiv steckt, das holt Püttner mit großer Sicherheit der Hand heraus. Man sieht die Farben bei ihm so klar und edel wie bei völlig zerstreutem Lichte.

Mit der ganzen Art seiner Begabung ist Püttner hervorragend dazu geeignet, menschliche Form zu deuten. Vielleicht kommt er als eigentlicher Porträtist nicht so sehr in Betracht, weil ihm im ganzen die Geistigkeit und der Sinn für außersinnliche Werte, wie Seele und Charakter, abgeht. Aber was am Menschen reine, gewissermaßen stillebenhafte Form ist, findet heute in ihm einen im höchsten Grade berufenen Interpreten. Es geht ihm in dieser Hinsicht ähnlich wie dem späteren Trübner, der uns menschliche Form, auch die des Gesichtes, durchaus als etwas Sinnliches, Stillebenhaftes zu fühlen gibt, gewissermaßen heute noch unter der Gegenwirkung gegen die deplazierte Geistigkeit stehend, vor der sich die echten Malertemperamente vor etlichen Lustren einen tiefen Abscheu holten. Es ist keine Frage, daß Püttner ein Porträtist von hohem Range wäre, wenn er den Sinn für das Seelische besäße. Aber da er zwischen Sinnlichem und Seelischem wählen mußte, hat er gut getan, sich für das Sinnliche zu entscheiden, das immerhin die Grundlage für alle Erscheinung bildet. W. M.

WALTHER PÜTTNER-MÜNCHEN.

DOPPEL-BILDNIS.

W. PÜTTNER. »STILLEBEN

WALTHER PÜTTNER MÜNCHEN. Gemälde: »Pieretten«

MENSCHLICHE WERTE IN DER KUNST.

Seit zwei, drei Jahrzehnten kämpft die Malerei gegen die „Literatur", das heißt gegen alle diejenigen Elemente im Kunstwerk, die nicht rein optische Realität sind.

Der Ausgangspunkt dieses Kampfes war das Ringen um reine malerische Form. Das Stoffliche trat in der älteren Malerei als Sonderwert neben den malerischen Werten auf. Um den künstlerischen Formgedanken wieder zur Geltung zu bringen, ward das Stoffliche beiseite gesetzt, in die zweite Linie geschoben. Die Absicht war zunächst nur die, das Formstreben in den Vordergrund zu rücken, und niemand dachte im Anfang daran, alles menschlich Bedeutungsvolle aus der Malerei auszuschalten; es ward nur die Forderung erhoben, daß der menschliche Gehalt nicht auf Kosten der Gestaltung gehe, wie das bei der erzählenden Malerei früherer Jahre so oft der Fall gewesen.

Allein aus diesem Beiseiteschieben des Stofflichen erwuchs bald eine grundsätzliche Abneigung gegen alles, was nicht optisch gegeben war, was mehr sein wollte, als reine optische Erscheinung. Manets Spargelbündel verdankt einen großen Teil seines Ruhmes der bedeutenden Rolle, die es als Demonstrationsobjekt in den Kämpfen gegen das „Literarische" gespielt hat. Die berühmte Streitfrage vom gutgemalten

WALTHER
PÖTTNER
MÜNCHEN

STILLEBEN
JAPANISCHE
PUPPEN

Kohlstrunk ward in der Folge noch tausendfältig ventiliert. Erst hieß es allgemein:

Ein gutgemalter Kohlstrunk ist ein höheres Kunstwerk als eine schlechtgemalte Madonna.

Wer hätte diesem Satze nicht beigepflichtet? Aber bald folgte dann die Erweiterung:

Ein gutgemalter Kohlstrunk ist ein ebenso großes Kunstwerk wie eine gutgemalte Madonna.

Und selbst dabei blieb es nicht. Der Satz, auf den heute noch Tausende schwören, lautet:

Ein gutgemalter Kohlstrunk ist ein höheres Kunstwerk als eine gutgemalte Madonna.

Warum? Weil eine Madonna mehr ist als Epidermis, Bug der Linien und Faltenwurf, weil sie an außerkünstlerische Vorstellungen anknüpft, weil sie „Literatur" ist.

Wir haben heute die erklärte Herrschaft der reinen „Netzhautkunst". Die Empfindlichkeit der Künstler und Kunstgenießer ist so groß geworden, daß sie beim Auftauchen menschlich-

WALTHER PÜTTNER MÜNCHEN. Großes Gemälde: »Fastnacht«

WALTHER PÜTTNER MÜNCHEN. »Atelier-Aussicht«. (Thannhausers Kunstsalon-München.)

idealer Werte im Kunstwerke gar nicht mehr untersuchen, ob diese Werte Form geworden sind oder nicht. Sondern unbesehen sind sie mit ihrem Anathema fertig.

Ich rede nicht bloß von figürlichen Kompositionen, sondern selbst von stark geistig aufgefaßten Bildnissen. Wo Gedankliches oder Erzählerisches sich im Kunstwerke lebhaft hervorwagt, begegnet es dem Lächeln und Achselzucken der Literaturschnüffler.

Es ist nun sicher, daß die Zurückhaltung gegenüber dem Erzählerischen und dem menschlich Bedeutsamen den Sinn für malerische Form sehr geschärft hat. An der Landschaft, am Stilleben haben sich Auge und Hand ungemein entwickelt. Auf die Dauer aber bedeutet der Verzicht auf jene seelischen Realitäten eine starke Herabminderung der Wirkungsmöglichkeiten in der Malerei.

Es ist in der Tat völlig grundlos, wenn sich der Künstler die Anknüpfung an große, entflammende Vorstellungen, die Erregung der unendlichen Skala menschlicher Gefühle grundsätzlich versagt. Wirken will jeder Künstler, sogar ergreifen und erschüttern. Der Mensch, auch wenn er vor dem Kunstwerke steht, ist nicht bloß Auge, er ist eine Totalität, innerhalb deren den Sinnen kein größeres Recht zukommt als dem Gefühl und der Vernunft. Zu fassen ist er von jeder dieser Seiten her. Aber am dankbarsten ist er dem Künstler dann, wenn dieser ihn von allen Seiten zu fassen weiß. Selbst in den Zeiten, in denen das Dogma der Superiorität des gutgemalten Kohlstrunkes am festesten stand, empfand man dunkel, daß Gefühle und Leidenschaften im Kunstwerke durchaus am Platze sind. Da das Gegenständliche sie nicht lieferte, suchte die Kunstbetrachtung sie rein aus dem Wie der Darstellung zu lesen. Man legte den Farben Temperamentswerte unter, sprach von „cholerischem Rot", von „schmerzlichem Grün", und enträtselte die ganze Skala menschlicher Leidenschaften aus Vortrag und Pinselführung. Warum dann der Verzicht

WALTHER
PÜTTNER-
MÜNCHEN.
»INTERIEUR«

»DER ARTIST«
BESITZERIN:
BRAKL'SCHE
KUNST-
HANDLUNG-
MÜNCHEN.

WALTHER PÜTTNER MÜNCHEN. »Landschaft«. Privatbesitz A. K.—Darmstadt.

auf stärkere, artikulierte Herausarbeitung dieser Erregungen? Ich wiederhole: er ist heute durch nichts mehr zu begründen.

Es gibt gewiß eine rein optische Poesie der Farben, der Massen und Linien. Eine Kunstbetrachtung, die dafür nicht das ausgeprägteste Gefühl besäße, wäre von vornherein antiquiert und erledigt. Ein Künstler, dem sie fehlte, hätte in keinem Lager mehr auf Beifall zu rechnen. Aber die vollste Wirkung gibt diese Poesie doch nur bei gleichzeitiger Erregung durch gewaltige, erschütternde oder sonstwie das Herz ansprechende Gegenstände. Ich sage kein Wort gegen die rein sensorische Kunst des Impressionismus. Er hat eine Unmenge Reiz in die Welt gebracht und weiß selbst in seinen extravagantesten Äußerungen zum mindesten noch zu fesseln, zu amüsieren. Meine Gegnerschaft gilt lediglich dem Dogma. Die Maler stehen in der Frage der menschlichen Werte innerhalb der Kunst heute noch auf dem Standpunkte, auf dem unsere Dramatik der neunziger Jahre stand. Auch diese hatte damals die Scheu vor den großen Stoffen und Leidenschaften und suchte die Poesie lieber in allen Winkeln des Darstellerischen, des Psychologisierens und Atomisierens, statt da, wo sie ein Äschylos, ein Shakespeare gesucht und gefunden hatten. Heute hat sie ihren Irrtum längst eingesehen und erblickt in der Bühne wieder die Welt, wo um der Menschheit große Gegenstände, um Freiheit und um Herrschaft wird gestritten.

Auf diesem Wege wird ihr die Malerei nachfolgen müssen, früher oder später, die Kleinen wie die Großen, jeder nach seinen Kräften. W. F.

Wenn irgend jemand der Unterſtützung von ſeiten des Kunſtfreundes bedarf und verdient, ſo iſt es der um neue Möglichkeiten Ringende; denn er geht einſam und ſchweigend den ſteilen, dornenvollen Pfad bergan, nicht umjubelt von den Alleluja-Rufen der Menge. Sein Leben iſt Kampf und Leid, denn es iſt in den Augen der Allgemeinheit Irrtum und Sünde. Seiner ſich anzunehmen, iſt vornehmlich Pflicht echten Mäzenatentums, deſſen Wahlſpruch lautet: »Ich dien'«, aber nicht »Ich verdien'«.

HAGELSTANGE.

PROFESSOR MAX KLINGER. »MARMOR-GRUPPE«

PROFESSOR EMANUEL v. SEIDL MÜNCHEN. Cavalierhaus des Schlosses Seeleiten bei Murnau.

CAVALIERHAUS SEELEITEN.

Auf dem Südhang des Staffel-Sees steht das Schloß Seeleiten. Wir fahren durch ein Torgebäude in einen geräumigen Hof zu einem einfachen vornehmen Herrenhaus mit anschließendem Wandelgang und einer Kegelbahn, die die Verbindung mit den Wirtschafts- und Stallgebäuden herstellen. Fast möchten wir glauben, hier schon lange gewohnt zu haben, und doch finden wir so viel Neues in Bezug auf Gruppierung und einfache, aber charakteristische Formen. Sie sind aber selbstverständlich und deshalb jedem vertraut. In dieses Gebäude hat der Schloßherr Rittmeister von Seubert und seine anmutige Gemahlin ein frohes gesellschaftliches Leben gebracht, und so nimmt es nicht Wunder, wenn ein neues Cavalierhaus errichtet werden mußte. Sieben Jahre sind verflossen, seitdem der Schloßbau vollendet ist, und nun hat Professor Emanuel von Seidl in den alten Bildrahmen ein weit vorgeschrittenes Bauwerk hineingestellt. Es hat mehr Komfort und mehr Stil. Es ist eine Arbeit, die trotz der Kleinheit des Objektes den fertigen, ausgereiften Meister verrät.

Ein gewölbtes Schindeldach läßt ohne Stützenkonstruktion die Mansarde vollständig ausnützen. Wie behaglich schneiden die Wohnerker und die Altane und das Treppenhaus in den Dachvorsprung ein, wie ungemein reizend ist der Hauseingang gestaltet. Dieser ist immer so wichtig und verrät die ganze Tonart des Innern.

Daß Seidl es versteht, das Terrain auszunützen und deshalb fast Schwierigkeiten aufsucht, daß er mit allem landschaftlichen und gärtnerischen Schmuck zu wirken weiß, das sehen wir auch hier wieder. — Es ist schade, daß die Pforte verschlossen war; zu gerne wären wir eingetreten, uns auch innen zu erfreuen. Wir fahren vergnügt nach Hause, vielleicht dürfen wir später wiederkommen. — H. v. M.

PROFESSOR EMANUEL V. SEIDL. Cavalierhaus des Schlosses Seeleiten.

STILSORGEN.

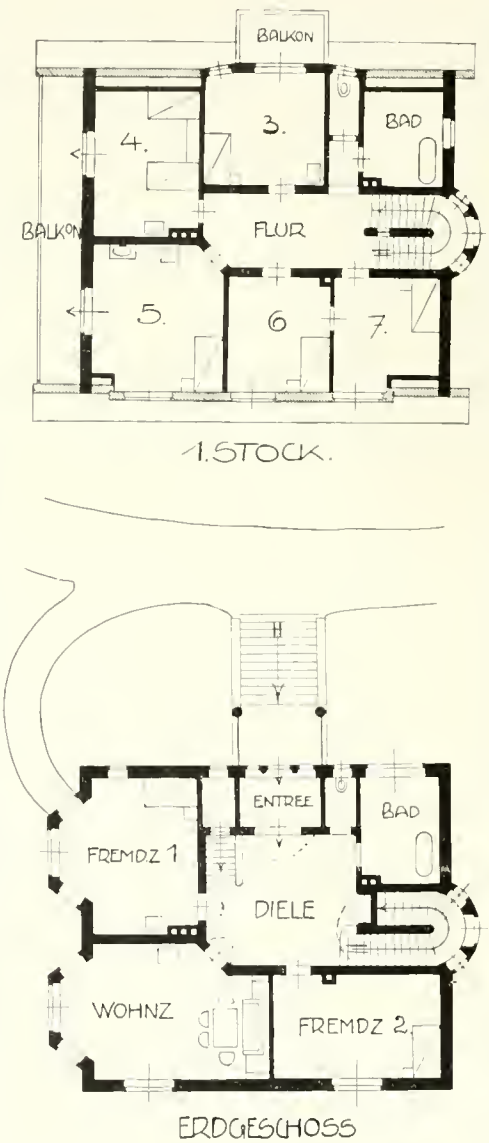
Wir haben es nachgerade eingesehen, daß wir einen Zeitstil nicht gewaltsam schaffen können; nicht der Einzelne, die sogenannte starke Persönlichkeit, nicht die Gruppe, die sich auf das Bekenntnis solcher Persönlichkeit stilistisch festlegte, nicht ein ganzes Volk unter einem mächtigen pracht- und kunstliebenden Herrscher, und wäre es ein Louis XIV., vermöchte es, unserer Zeit einen Stil zu geben. Wir haben Stile in Hülle und Fülle, die Musterkarte ist groß und reich besetzt, aber — einen Stil haben wir zunächst nicht und werden ihn auch in absehbarer Zeit nicht haben. Wenn wir unter Stil in kunstgeschichtlichem Sinne den Gesamtausdruck des Lebens einer bestimmten Zeitspanne verstehen, so finden wir es begreiflich, daß bei dem immer stärkeren Hervortreten des Eigen- und Sonderwillens aller Schaffenden und Genießenden ein Kulturniederschlag großen Stils nicht erfolgen kann. Wir können hierbei Eigenwillen getrost mit Eigensinn übersetzen, denn es ist vielfach nur das Beharrungsvermögen der persönlichen Einbildung im Erfassen der Botschaft, der Retter des Volkes in künstlerischen Dingen zu sein.

Bleibt ein schöpferisch tätiger eigensinniger Sonderwillen an bescheidener Stelle, dann schafft er vielleicht den Warengehalt und Formentyp eines Fabrikunternehmens; wenn es bei einer ähnlich gearteten Natur weiter reicht,

kommen vielleicht einige Warenhäuser, oder einige Bismarckdenkmäler, oder eine Landhauskolonie, oder eine Gartenstadt zustande, die einen persönlichen Stil zeigen nach Maßgabe des Geldbeutels des Auftraggebers. Der intellektuelle Stadtbaurat einer Großstadt, der das Glück hat, einige größere Anleihen verbauen zu können, ist wohl in der Lage, so etwa innerhalb zweier Amtsperioden, das sind 2 × 12 = 24 Jahre, den städtischen Gebäuden, so in Schulbauten, Krankenhäusern, Museen, Verwaltungs- und technischen Gebäuden einen Stil, seinen Stil zu geben, immer aber auch in Gebundenheit und Abhängigkeit von dem einen Auftraggeber und seinem eigenen, verhältnismäßig kleinen Produktions-Ingenium. Auch die Ausdrucksmöglichkeit eines Stilproduzenten ist eine begrenzte, eine Kreislinie, die stets in sich zurückkehrt. Je ebenmäßiger diese Linie in sich zurückkehrt und in allen ihren Punkten den gleichen Abstand vom Mittelpunkte wahrt, je klarer und übersichtlicher ist der Stilwille, der Charakter des sie Erzeugenden. Dieser Erzeugende hat es nicht in seiner Macht, seinen Stilkreis beliebig zu vergrößern, ihn andere Kreise schneiden zu lassen oder gar ganz zu umzirkeln. Die Macht der Verhältnisse, die Aufnahmefähigkeit der Mitwelt und das sittliche Niveau des Gesamtlebens geben ihm Spielraum oder engen ihn ein, machen ihn zu einem Einsamen. Die wirklich großen Menschen sind immer Einsame geblieben, ihre Werke leben nur insoweit, als sie die Resonanz der späteren Generationen finden. Stil zu erkennen, ist stets späteren Geschlechtern vorbehalten geblieben. Wie weit ein Stil unserer Zeit vorhanden ist, das muß gleichfalls der Entscheidung der nach uns Kommenden überlassen bleiben.

Ich sagte aber auch schon, daß der Stil der Persönlichkeiten erst dann zu einem Zeitstil zusammenfließt, wenn in diesen verschiedensten Ausdrucksformen des Stilwillens das Gemeinsame des Zeitausdrucks, wenn auch stark differenziert, einen bekenntnisartigen Niederschlag findet. Und an diesem Niederschlag wird ein großes Stilgenie um so mehr Anteil haben, je mehr es Schule machte. Wo unsere Zeit in künstlerischen Dingen hinaus will, das ist kaum abzusehen; der künstlerische Eigensinn ist fast zu einer typischen Erscheinung geworden. Auch die historischen Stile müssen wieder sehr herhalten; zwar nur fragmentarisch, aber doch so, daß man sieht, wo die Brocken herstammen. Unsere Stilsorgen wurzeln darin, daß wir uns zu sehr um den Stil sorgen. Vielleicht wird zuletzt doch nur das Ingenium der Technik unserer Zeit den Stilstempel geben. Zweck, Nutzen und Rentabilität sind die Trinität dieses Stils.

OTTO SCHULZE-ELBERFELD.

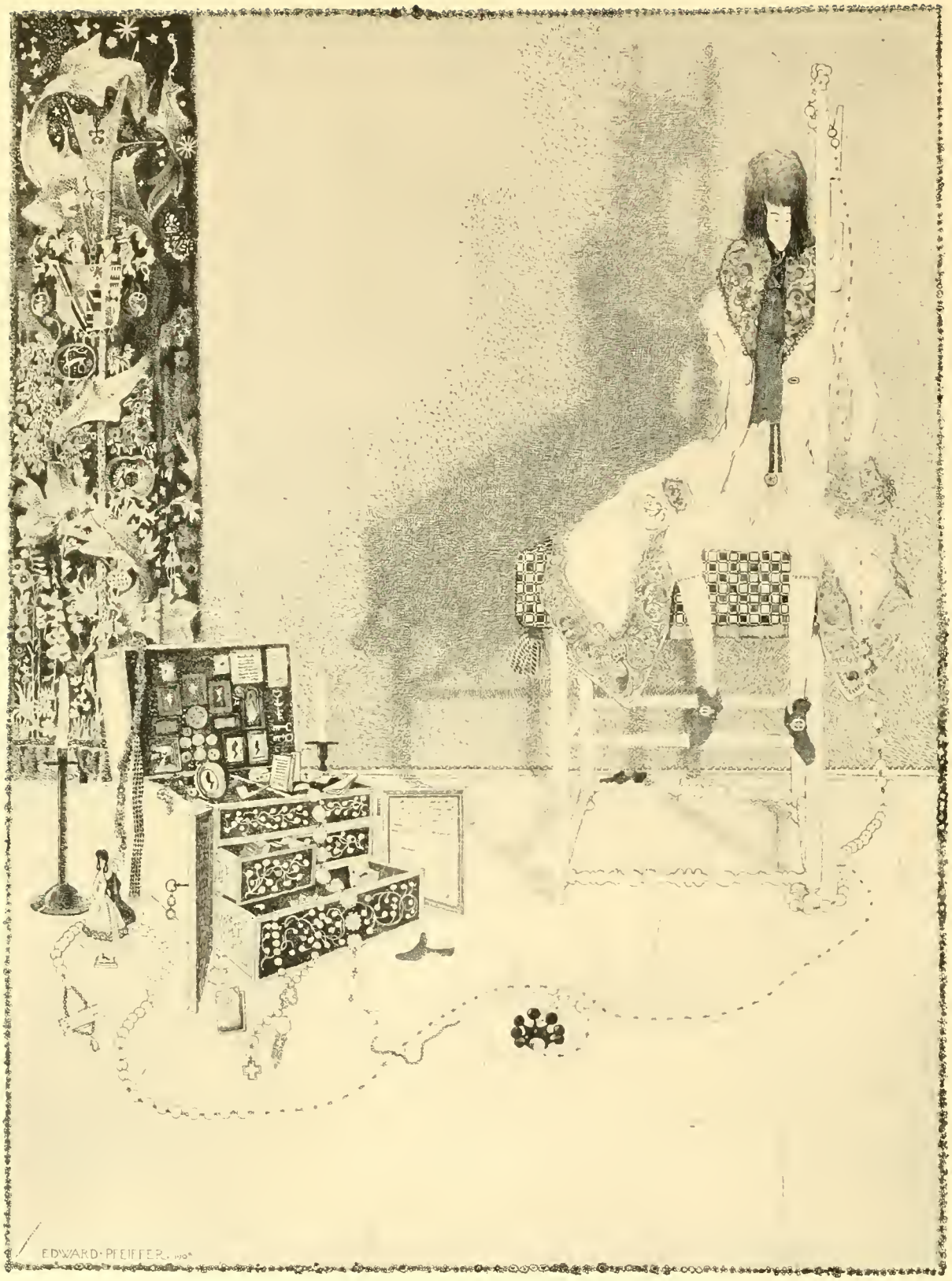


GRUNDRISSE DES CAVALIERHAUSES SEELEITEN.

✿

Nur das Kunstwerk, welches edle Kräfte gekostet hat, und dem man das höchste Streben des Menschen, eine edle Aufopferung der edelsten Kräfte, ansieht, hat ein wahres Interesse und erbauet. Wo man sieht, daß es dem Meister zu leicht geworden, daß er sich auf seine Fertigkeit und angeübte Kunst verließ . . . da fängt schon das Langweilige der Gattung an. — Überall ist man nur da wahrhaft lebendig, wo man Neues schafft; überall wo man sich ganz sicher fühlt, hat der Zustand schon etwas Verdächtiges, denn da weiß man etwas gewiß; also etwas, was schon da ist, wird nur gehandhabt, wird wiederholt angewendet.

Überall da, wo man ungewiß ist, aber den Drang fühlt und die Ahnung hat zu und von etwas Schönem, da, wo man also sucht, da ist man wahrhaft lebendig. Schinkel.



EDUARD PFEIFFER—BERLIN. FEDERZEICHNUNG. ILLUSTRATION ZU »PRINZ ROSA STRAMIN«

ED. PFEIFFER.
A. D. ZEITSCHR.
»SPORT IM BILD«
(SUPPLEMENT:
BERLIN ALS
FREMDENSTADT)
VERLAG AUG.
SCHERL—BERLIN.

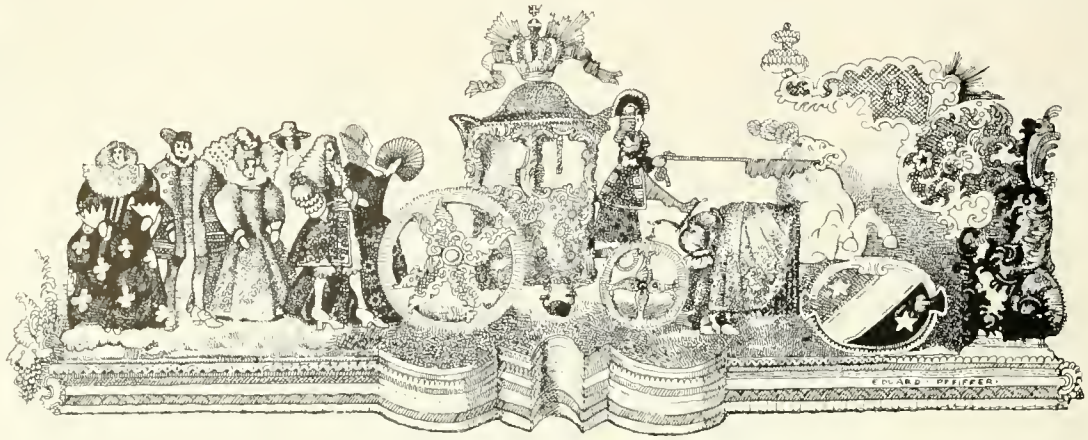
ARCHITEKT EDUARD PFEIFFER–BERLIN.

VON ANTON JAUMANN BERLIN.

Der Kavalier mit dem Spitzenjabot, der in den Schnörkelgärten des 18. Jahrhunderts lustwandelt, der ist Eduard Pfeiffer. Er hat sich da einen Hausaltar aufgebaut, einen Kunstschrein mit vielen geheimen Fächern und kraus geschnittenen Schlüsselbärten, zarte Miniaturen liegen bei handgeschriebenen „Gebettbüchern", da sind alte Würfelspiele, zierliche Dosen, vergilbte Fächer, Kränzlein aus Strohblumen und perlgestrickte Börsen, ein verwaistes atlasseidnes Pantöffelchen, Schrankfigürchen mit gestickten Reifröcken und noch viele, viele Schätze, rechts und links steht ein hoher Leuchter, in dem eine dicke Opferkerze brennt. Auf der Sammlerbörse notieren diese Nichtigkeiten wohl kaum, und wer die schimmernde Glorie nicht sieht, die aus ihrem Innern zu strahlen scheint, begreift nicht, wie jemand sein Herz daran verlieren mag. Diese Dinge haben eine Seele, die sich nur dem Liebenden offenbart.

Es gibt bei uns eine Künstlersekte, die auf eignen Pfaden hartnäckig und still einem Sehnsuchtsbild nachgegangen ist, während ringsumher der Tumult der „modernen Bewegung" tobte. Campbell, Lettré gehören dazu, Pfeiffer ist der jüngste davon, aber wahrscheinlich der originalste. Wenn auch in dem Kreis eine Art geistige Gütergemeinschaft herrscht, so fließt doch bei ihm die Quelle der Gesichte am stärksten. Er hat im Lauf der letzten Jahre für Lettré, für Pössenbacher manch feines Stück gezeichnet, was durch die Koch'schen Publikationen bereits bekannt geworden ist.

Dem Zauber der Pfeiffer'schen Zeichnungen wird sich kaum einer entziehen können. Die Formensprache scheint hier nicht modern und doch lebendig, nicht persönlich und doch individuell, es ist, als ob die Dinge alle Individuen wären mit einer lebendigen Seele, die sich in der Erscheinung leise ausspricht, die die Formen auf natürliche Weise sich als ein Kleid, als Verkörperung hat wachsen lassen. Wie alle



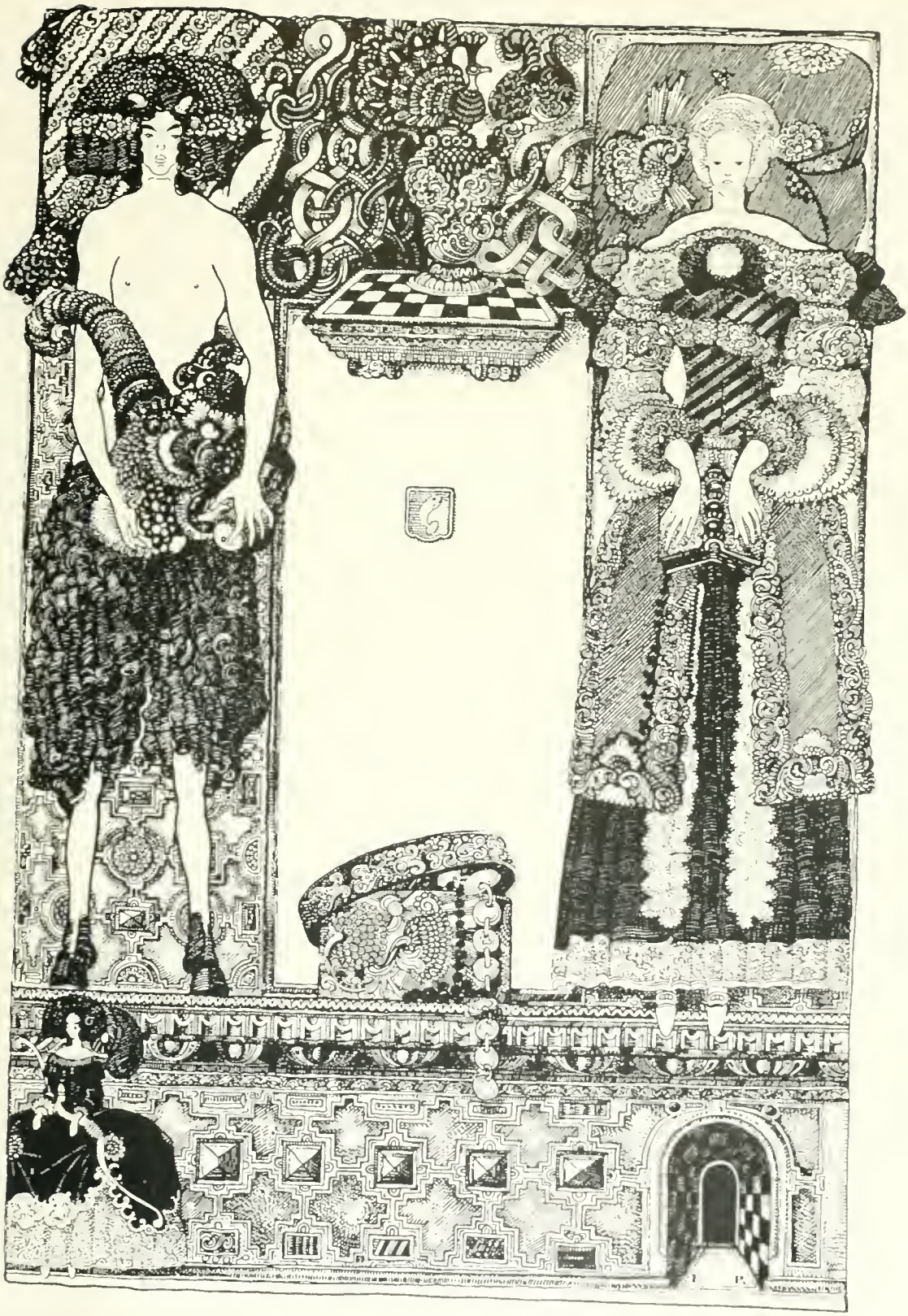
EDUARD PFEIFFER–BERLIN. »Einführung«. Aus »Sport im Bild«. (»Berlin als Fremdenstadt«), Verlag Aug Scherl–Berlin.

Naturformen nichts sind als Verkörperungen. — Ich will nicht von all den Geräten und Möbeln, die Eduard Pfeiffer gezeichnet hat, gedichtet hat mit der Feder, behaupten, sie hätten vordem noch nie existiert, obwohl er prinzipiell nichts nachzeichnet. Aber auch Böcklin hat Tiere erfunden, die man ihm in der Natur nachweisen konnte.

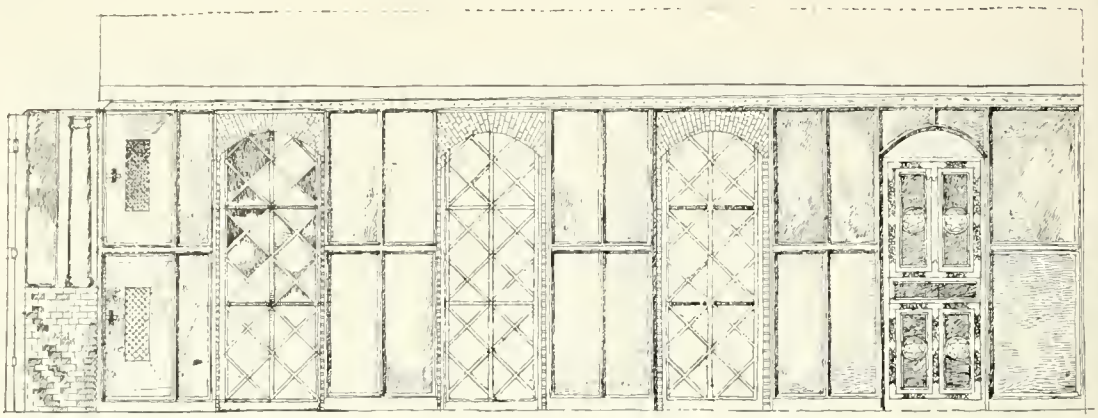
Das Problem läßt sich auf eine glatte Formel bringen. Jeder Gebrauchsgegenstand, z. B. ein Kerzenleuchter, verkörpert eine zwiefache Idee: einmal eine Zweckidee, das sichere Fassen und Hochhalten der Kerze, — dann eine sozusagen poetische, und die ist viel reicher. Der Leuchter ist ein lieber, hochgeschätzter Diener des Menschen, er begleitet sein Leben von der Wiege bis zur Bahre, er ist der Vertraute seiner einsamsten Stunden, er teilt das derbe Leben am Rauchtisch und schmiegt sich in die mollige Atmosphäre des Boudoirs, er steht immer an einem Ehrenplatz, immer ist er Mitträger der wechselnden Stimmungen, von denen das Licht geheimnisvoll umwoben ist. Die Poesie des Leuchters ist, näher betrachtet, unerschöpflich, und es ist ein Frevel, wenn jemand, noch dazu im Namen der Kunst, diese Poesie dem groben Zweckgedanken zuliebe unterdrücken will, wenn er in der Gestalt nicht auch das Amt, die Würde, die Eigenstimmung, wie die des Milieus zum Ausdruck bringt.

Das ist, in nuce, gleich der Kardinalpunkt unseres neuen Programms. Alles befindet sich in heller Flucht vor den seelenlosen Zweckformen, wie vor den seelenlosen Liniengebilden, die wir zum Wohnen und Gebrauchen erhielten, und die wir nicht lieben konnten. Aber das heißt nun um Gotteswillen nicht, wir sollen die Gegenstände mit schwülstigem Schmuck überladen, oder wir sollen wieder die Maske französischer Königsstile vorbinden. Nein, nein! Muß denn wirklich das bedauerliche Mißverständnis, das den „modernen Stil" zu einem Linienspiel machte, durch ein noch schlimmeres abgelöst werden? Dieser Ausweg könnte nur ein neuer Irrweg sein. Der Weg des Fortschritts liegt sehr wahrscheinlich da, wo die bescheidene kleine Sekte der Pfeiffer, Campbell, Lettré ohne Hast, ohne Programm, ohne laute Reklame scheinbar in alten Schnörkelgärtlein spazieren geht.

Gibt es etwas Unmoderneres, als an Stelle des glatten, mehr oder weniger aparten Formalismus, der die Moderne charakterisiert, eine neue Vertiefung und Beseelung zu fordern, mit einem Worte „Poesie"? Aber es hilft nichts. Die Natur läßt sich nicht totkriegen. Der nüchterne Amerikanismus, noch die Sensibilität der Linie, wie sie van de Velde predigte, sie können uns nicht erlösen. Wir sind noch nicht vollständig zur Rechenmaschine geworden, und wenn sich auch unser Geschäftsleben bereits amerikanisiert hat, so ruft die menschliche Natur desto eindringender nach einem Ort, wo die Seele sich hervorwagen, wo sie in reiner Luft aufblühen darf. Das ist nicht das Theater, nicht das Café, diese Aufgabe fällt nur dem Heim zu! Doch wenn das häusliche und gesellschaftliche Leben der Poesie, der inneren Schönheit entbehren, wie soll sie da zum Hause und zu den Möbeln kommen? Freilich ist der Architekt, wenn er seine Aufgabe recht erfaßt, mehr als bloßer Haus- und Möbelbauer, er ist auch ein Regisseur des Lebens, der die Stimmungen schafft und durch die



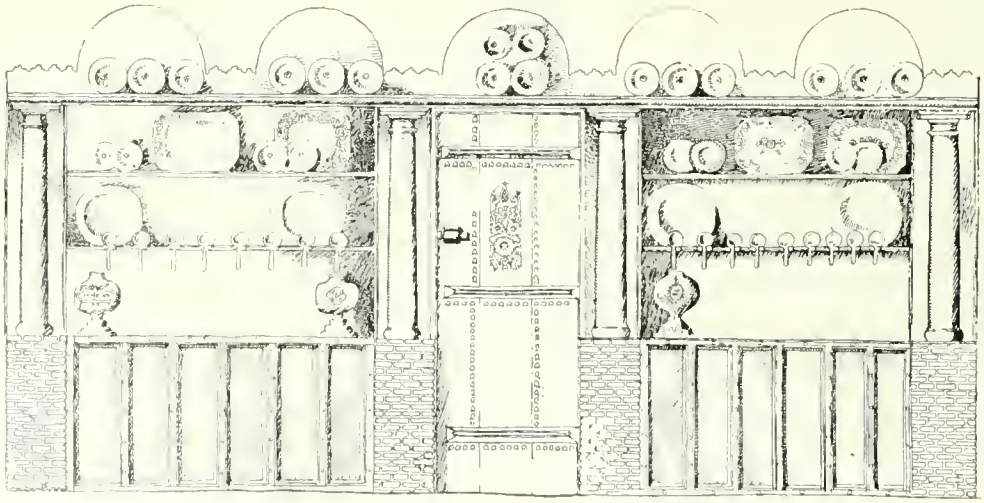
EDUARD PFEIFFER – BERLIN: KATALOG-TITEL FÜR DEN GOLDSCHMIED EMIL LETTRÉ – BERLIN.



EDUARD PFEIFFER – BERLIN. Fensterwand.

Gestalt der Dinge die Art des Gebrauchs diktiert. — Schon die „Rückkehr zur Natur", die wir in unserem Heim vollziehen könnten, würde eine Erlösung bedeuten, etwa wie der Umgang mit einfachen, innerlich gutgewachsenen, natürlich empfindenden Menschen. Die Dekorations- und Stilkünste des 19. Jahrhunderts, wie der Modernen haben fortdauernd unser natürliches Verhältnis zum Haus, zum Wohnraum und den Geräten irritiert, aus treuen Freunden des Menschen von einer selbstsicheren Individualität und Körperlichkeit wurden Dinge, die zwischen formaler Funktion und realem Dasein hin- und hergaukelten. Der Nagel, — um ein konkretes Beispiel zu nennen, — war erst „Ziermotiv" in der Hand des Tapezierers, dann dekorativer Fleck für den „Zeichner". Nie das derbe, kräftige, eiserne Wesen, an das wir bei dem Worte Nagel in erster Linie denken.

Nun ist doch gewiß auch Pfeiffer ein nicht ganz untalentierter Zeichner, aber das ist der große Unterschied, den Räumen und Geräten, die er schafft, merkt man es nachher nicht an, daß sie aus einer Zeichnung hervorgegangen. Er kombiniert nicht Rechtecke und Kreise, seine Schränke sind keine kubischen Modelle, er architektonisiert nicht den Raum, sondern stellt natürliche Gruppen aus — fast möchte ich sagen — „gewöhnlichen" Möbeln. Er ordnet nicht durch gewaltsames formales Zusammenziehen, sondern durch feines Abstimmen, bei dem alle Stimmungsmomente, nicht bloß die Konturen, erwogen werden. Im Gegenteil, die Konturen werden durch Überschneidungen usw. absichtlich geschwächt. Holz, Stein, Eisen werden sorgsam disponiert, ebenso die derben Glieder und die zierlichen, die nackten und die geschmückten, die kleinen Geräte werden be-



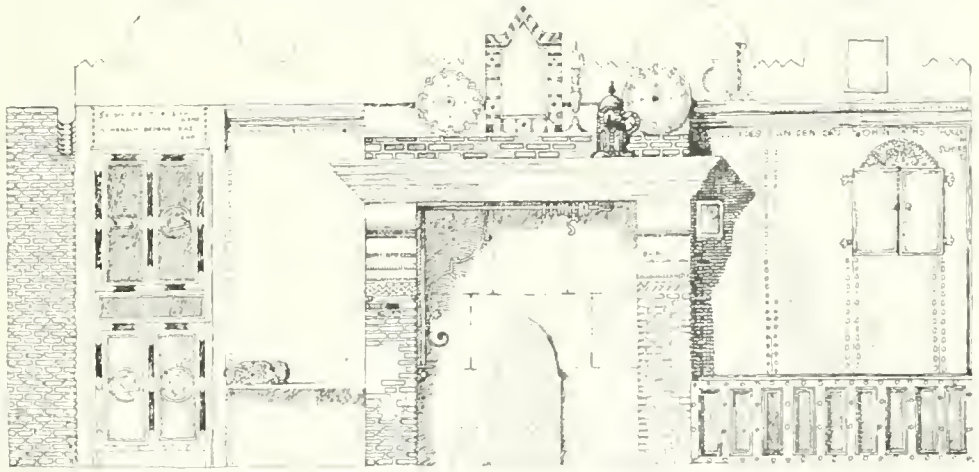
EDUARD PFEIFFER – BERLIN. Eingebautes Büfett.

EDUARD PFEIFFER—BERLIN. Gegenüber der Fensterwand.

quem zur Hand gelegt, das seltner Gebrauchte entfernter, höher aufgestellt, das Gefühl entscheidet, nicht allein das Auge, wo man noch eine Vase, ein Bild zu sehen wünscht. Die Zeichnung ist dann nur mehr eine liebevoll genaue Abschilderung des innerlich aufgebauten Raumes. So kommen diese reizenden, poetischen Details zustande, wie das außen schlicht weiße und innen reich bemalte Wandschränkchen, der Kaminsims mit den alten Bildern und Pokalen, das Kinderzimmer mit dem altmodischen Himmelbett, dem Schmetterlingsrahmen und dem englischen Vogelfries, die Kaminecke mit dem Klapptisch usw.

Unsere Abbildungen erschöpfen die Tragweite, die dem Schaffen Pfeiffers und des ihm nahestehenden Kreises zukommt, nicht. Es ist da schon Bedeutendes geschaffen, mehr allerdings projektiert worden. Hoffentlich reift diesen Träumen allen noch die Erfüllung! —

BERLIN. Die Lipperheide-Bibliothek, diese viel zu wenig bekannte Zentrale für das gesamte Kostümwesen, zeigt in ihren Räumen einige hundert Blatt orientalischer Kostüm-Bilder. Der Modezeichner Max Tilke hat in einem jahrelangen, fleißigen Studium die Gewänder von Chinesen, Japanern, Persern, Türken, Arabern, Siamesen und dergleichen Völkerschaften aufs genaueste aufgenommen. In der Hauptsache kommt es ihm darauf an Übergewänder, Röcke, Hosen, Hemden, Mützen usw. in genauen Schnitten, Maß- und Farbangaben darzustellen. Er schuf damit für die Modepraxis ein Archiv, wie es brauchbarer und anregender nicht zu denken ist. Anregend durch die Unmenge interessanter Schnitte, aber auch durch die Fülle erprobter Farbkombinationen. Leider wissen unsere Konfektionäre, die so oft mit Neid auf das reichhaltige Material ihrer französischen Kollegen blicken, diese und die anderen Schätze der Lipperheide-Sammlung kaum zu verwerten. P. W.



EDUARD PFEIFFER BERLIN. Kaminwand im Speisezimmer.

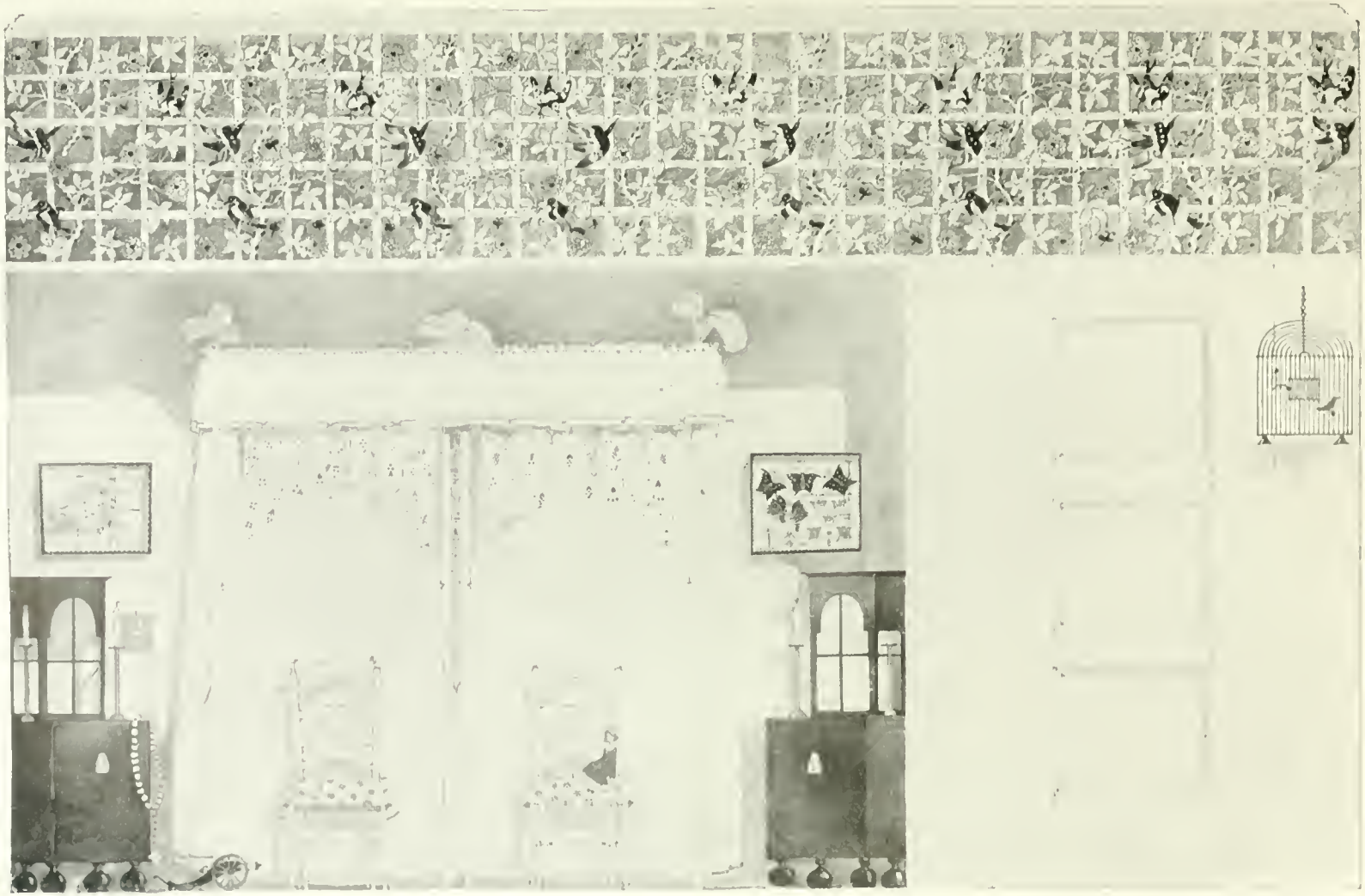
EDUARD PFEIFFER—BERLIN. Empfangsraum für A. Pössenbacher—Berlin.

DIE ARBEITSSCHULE.

VON DIREKTOR DR. A. PABST—LEIPZIG.

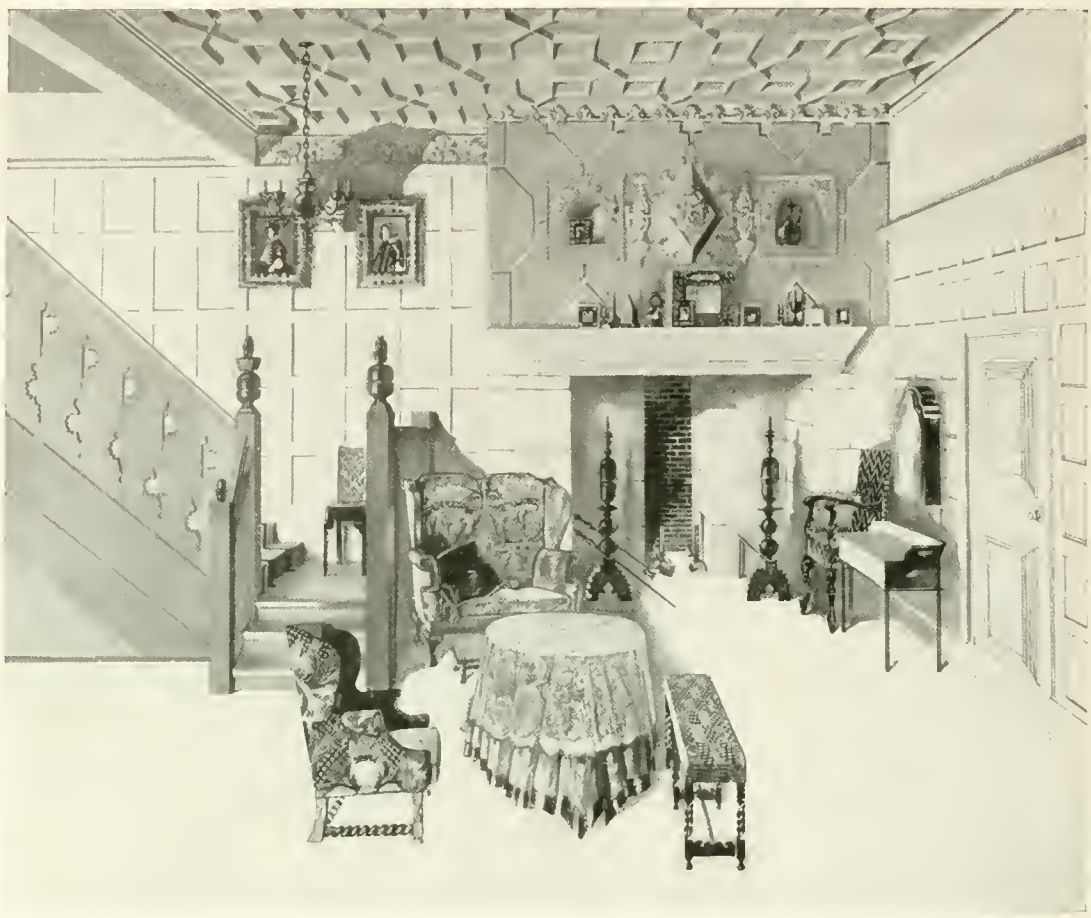
Das Problem „Arbeitsschule" ist heute wohl das am meisten umstrittene aller Erziehungsprobleme, und nicht nur die Berufserzieher sind auf das lebhafteste an seiner Lösung interessiert, sondern auch die Schulverwaltungen, die erwerbstätigen Stände und selbstverständlich nicht zuletzt die Eltern. Aber bei keiner Erziehungsfrage gehen auch die Meinungen so weit auseinander, wie bei der Frage der Arbeitsschule. Das zeigte sich in besonders schlagender Weise auf dem „Ersten deutschen Kongreß für Jugendbildung und Jugendkunde", der in der ersten Oktoberwoche in Dresden tagte. Nicht weniger als 11 Referenten sprachen in dieser bedeutungsvollen Versammlung über das Thema „Arbeitsschule", und wohl jeder von ihnen verband mit dem Worte einen wesentlich andern Begriff. Am schärfsten trat diese Verschiedenheit der Begriffe bei den beiden ersten Referenten hervor, Oberstudienrat Dr. Kerschensteiner—München und Schulrat Dr. Gaudig—Leipzig. Jeder von ihnen gab sein Bestes. Der erste eine wohldurchdachte, abgeklärte Entwicklung des Begriffes und der Aufgabe der Arbeitsschule, abgeleitet aus der Feststellung der Aufgaben, die die Erziehung überhaupt zu lösen hat. Sie hat den einzelnen vorzubereiten für seinen künftigen Beruf, sie hat die Berufsbildung zu versittlichen und weiterhin dem Zögling die Befähigung zu geben, an der Versittlichung des Gemeinwesens mitzuarbeiten. Aus dieser Zweckbestimmung ergeben sich Folgerungen, die zur Forderung der Arbeitsschule führen, deren praktische Durchführung ebensowohl körperliche (manuelle) wie geistige Arbeit verlangt und die vor allem der Charakterbildung der Schüler dienen soll.

Der Eindruck der Ausführungen Kerschensteiners war ein starker und nachhaltiger, und im Interesse einer Vertiefung dieses Eindruckes war es eigentlich zu bedauern, daß dem ersten Vortrage sogleich ein zweiter folgte, der des



EDUARD PFEIFFER BERLIN.

KINDERZIMMER MIT ZWEI HIMMELBETTEN.

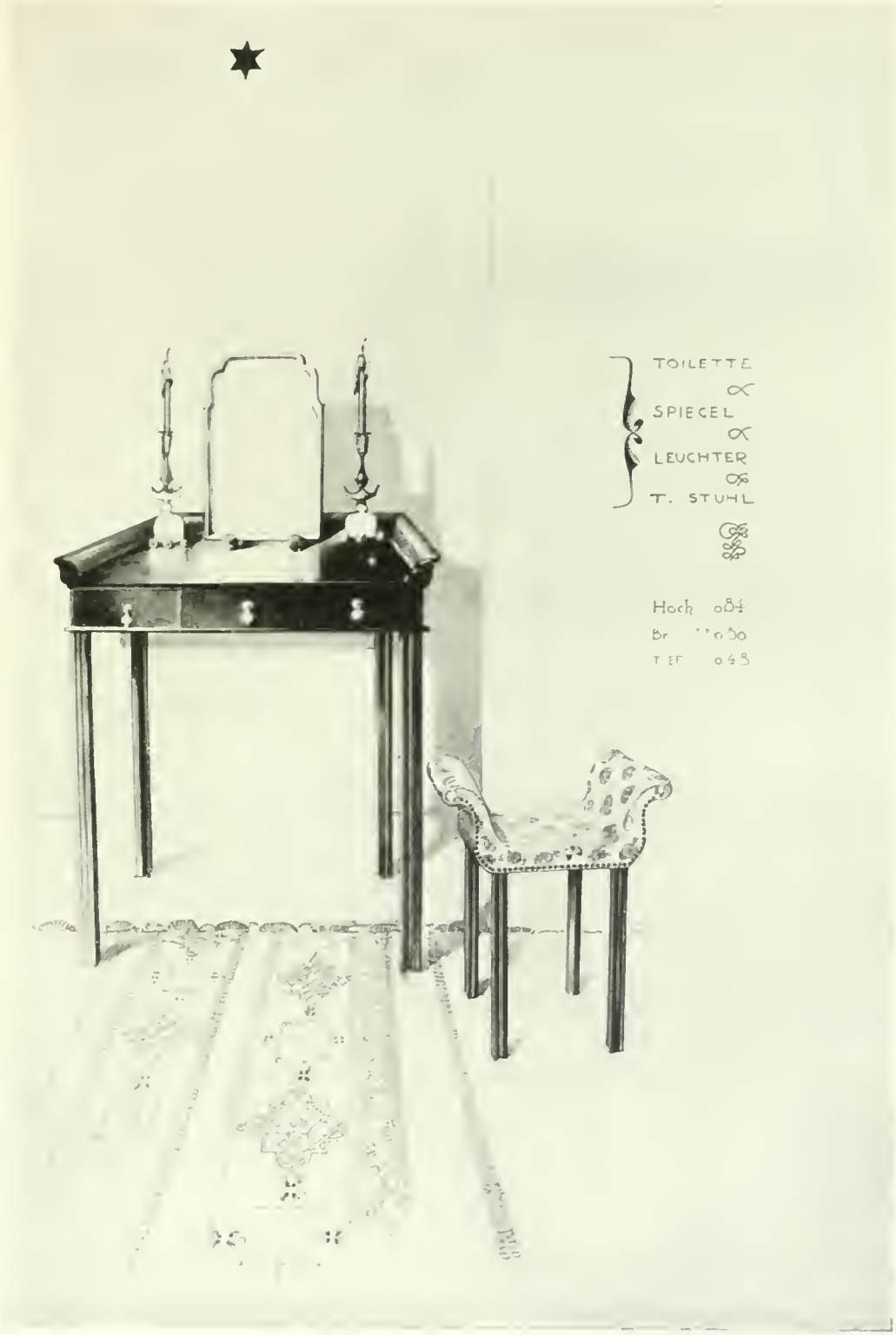


EDUARD PFEIFFER BERLIN. Entwurf zu einer Diele.

Schulrates Dr. Gaudig—Leipzig. Als glänzender Redner war dieser seinem Vorredner vollständig gewachsen, aber schon in den grundlegenden Fragen wich seine Auffassung von der Kerschensteiners ab. Zunächst in der Zielsetzung, denn nicht staatsbürgerliche, sondern Persönlichkeits-Erziehung ist ihm das Ziel. Er kommt zwar ebenfalls zur Forderung der Arbeitsschule, aber er faßt diesen Begriff mehr formal, und dabei läuft ihm der Irrtum unter, für die Mehrzahl der mit der Hand Tätigen eine besondere Ausbildung der Hand für überflüssig zu erklären, weil ja die Maschine immer mehr die Handarbeit verdränge und weil unsere Industriearbeiter nicht manuelle, sondern geistige Ausbildung nötig hätten. Gewiß ist die Intelligenz des industriellen Arbeiters ein wesentlicher Faktor im Wirtschaftsleben, aber ebenso wichtig ist für ihn die Ausbildung von Auge und Hand, die Fähigkeit, sehen zu können und mit geschickter Hand und mit gutem Geschmack zu arbeiten. Diese Fähigkeit ist unbedingt notwendig, wenn es sich um Qualitätsarbeiten handelt, wie sie für die wirtschaftliche Produktion jetzt und noch mehr in der Zukunft hauptsächlich in Betracht kommen. Daran wird durch den Gebrauch von Maschinen nichts geändert, denn gerade die kunstvollen Maschinen erfordern geschickte Hände, und schon vor Jahren wurde im Verein Deutscher Ingenieure von maßgebender Seite darauf hingewiesen, daß es vorgekommen ist, daß man in deutschen Fabriken kostbare amerikanische Maschinen hat außer Betrieb setzen müssen, weil man keine Arbeiter fand, die geschickt genug waren, sie zu bedienen. (Siehe „Zeitschrift des Vereins Deutscher Ingenieure" 1906 Nr. 29!)

Es darf ferner auch nicht übersehen werden, daß wir in der Handbetätigung ein wesentliches Mittel haben, um auf die Geistesbildung einzuwirken. Der enge Zusammenhang zwischen Hand und Gehirn zeigt sich ja besonders

EDUARD PFEIFFER BERLIN.
AUS NEBENSTEH. ENTW. EINER DIELE.



ARCHITEKT EDUARD PFEIFFER BERLIN.

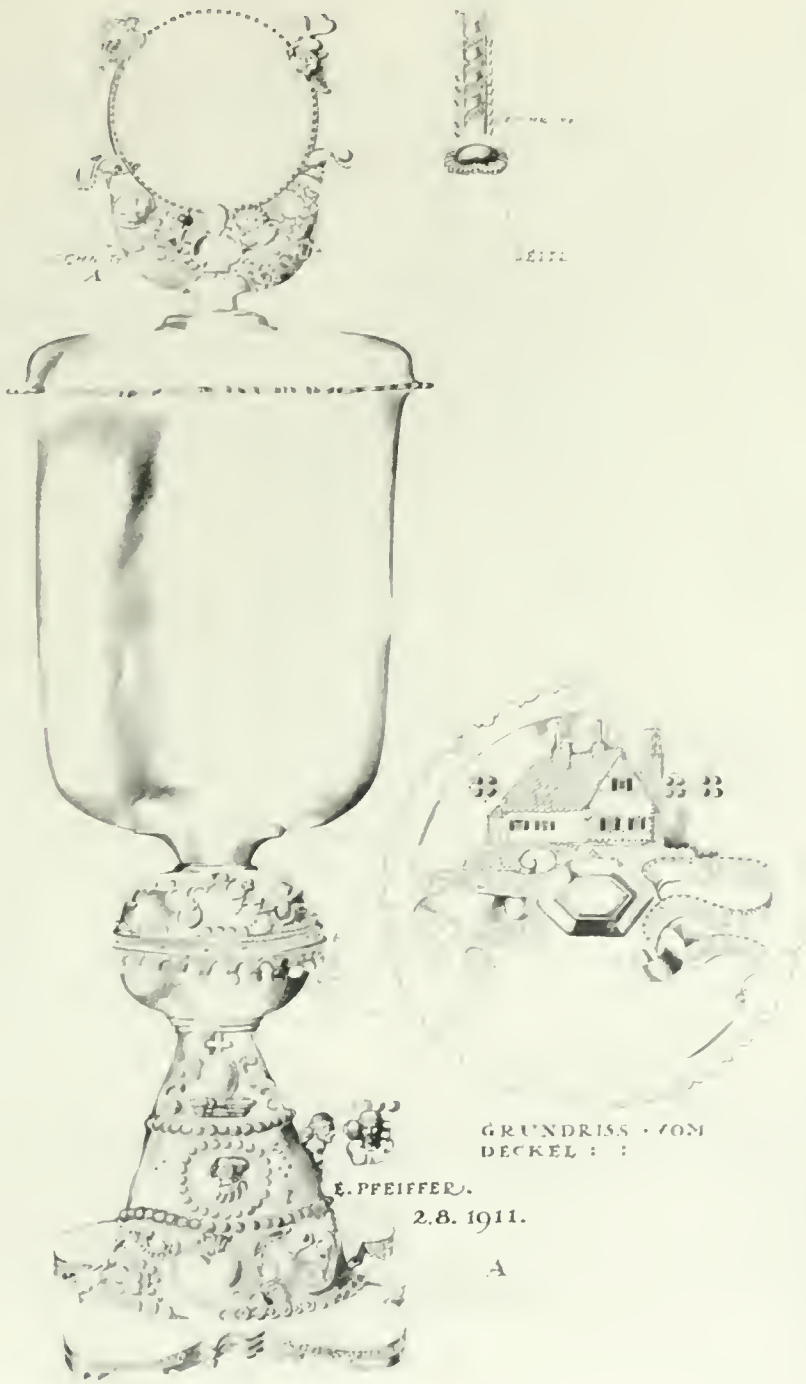
TOILETTESPIEGEL, ROT LACKIERT MIT SILBER.

ARCHITEKT EDUARD PFEIFFER BERLIN. Taufschüssel für die Hauptkirche in Schöneberg. Ausf: E. Lettré- Berlin.

schlagend in den Fällen, wo infolge gewisser Sinnesdefekte (Blindheit, Taubheit) die Hand geradezu als ein das Auge und das Ohr ersetzendes Sinnesorgan in Wirksamkeit tritt, aber auch in allen anderen Fällen ist er zweifellos vorhanden, nur daß wir uns dessen im allgemeinen oft kaum bewußt werden.

Auch schätzt Gaudig im Gegensatz zu Kerschensteiner die durch Handarbeit gewonnenen theoretischen Kenntnisse viel zu niedrig ein. Man könnte ihm da Karl von Raumers schönes Wort entgegenhalten, daß in den Werkstätten eine wortlose, praktische Weisheit lebt, von der sich die Schulweisheit nichts träumen läßt. Aber diese Weisheit läßt sich eben auf theoretischem Wege nicht erwerben, man muß sie erarbeiten und erleben im eigentlichsten Sinne des Wortes. Die Arbeit mit der Hand und mit dem Werkzeug, wenn auch nur allereinfachster Art, wird also unter allen Umständen ein wesentliches Moment der Arbeitsschule bilden. Wenn man auch „Arbeitsschule" nicht gleichbedeutend mit „Handarbeitsschule" setzen darf, so können wir uns doch eine Arbeitsschule ohne ausgiebige Berücksichtigung der Handbetätigung nicht wohl denken.

Sehen wir uns doch das Leben an, wie es wirklich ist! In früheren Zeiten konnte sich das Kind die Gelegenheit zur Betätigung mit der Hand ohne weiteres von selbst verschaffen; der Knabe ging dem Vater an die Hand und das Mädchen der Mutter bei den mancherlei Han-



ARCHITEKT EDUARD PFEIFFER BERLIN.

ENTWURF ZU EINEM SILBERNEN POKAL

tierungen, die tagtäglich im Hause und in der Werkstatt vorgenommen wurden. Hierin haben die veränderten wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse einen großen Wechsel gebracht, aber nicht zum Vorteil der Erziehung. Die Werktätigkeit hat sich fast ganz in die Fabriken zurückgezogen, und auch im Haushalt werden viele Tätigkeiten kaum noch ausgeübt, an denen die Jugend früher regelmäßig ihren Anteil hatte. Statt praktisch tätig zu sein und in Berührung mit der Welt der Dinge sich Erfahrungen zu sammeln, wandert unsere Jugend in die Schule, um dort aus Büchern und aus dem Worte des Lehrers zu lernen. Zum Tun, zum Handeln, zur Übung im Können wird ihr dort fast keine Gelegenheit geboten. Wir erziehen Wissensmenschen, aber keine Willensmenschen, und das ist der Grundfehler unseres heutigen Erziehungssystems, der nur durch die Einführung der Arbeitsschule und die Durchführung des Arbeitsprinzips beseitigt werden kann. — A P.

ARCHITEKT EDUARD PFEIFFER BERLIN. Entwurf zu einem Grabmal.

P. FISCHER POSEN, REG.- U. BAURAT. Ostdeutsches Kleinsiedlungsdorf.

DAS KLEINSIEDLUNGS-DORF AUF DER OSTDEUTSCHEN AUSSTELLUNG POSEN 1911.

Allenthalben in Deutschland gründet man jetzt Arbeiterkolonien, Gartenstädte oder Ansiedlungsdörfer. Im Osten wie im Westen taucht dieselbe Frage des Baues von kleinen Wohnungen auf, sei es, daß die Industrie für Arbeiterwohnungen zu sorgen hat, sei es, daß die Wohnungsnot der großen Städte hierzu drängt, sei es endlich, daß die Entvölkerung des platten Landes und die Popularisationsbestrebungen im Interesse des Deutschtums die Veranlassung bilden. — Die praktische Lösung der Frage, soweit es sich um das eigentliche Werkschaffen (Entwerfen und Bauen) handelt, wird gewöhnlich mit einer gewissen ungeduldigen Schaffensfreude, ja Begeisterung in die Hand genommen.

Man fühlt sich als Neuschöpfer, als Städtebauer, als Entdecker auf einem bisher wenig erprobten Tätigkeitsfelde. Das fertige Werk dagegen ruft (wenn ich nur von dem künstlerischen Eindruck spreche) gewöhnlich eine gewisse Enttäuschung hervor. Bald nachdem man sich an den Anblick des Neugeschaffenen gewöhnt hat, beginnt man, nach anderen Ausdrucksmitteln, nicht bloß in der Einzelgestaltung, sondern auch in der Gruppierung und Gesamt-Anlage zu suchen. Die meisten neuen Arbeiterkolonien, Gartenstädte und Ansiedlungsdörfer leiden entweder an großer Langweiligkeit der äußeren Erscheinung oder lassen durch Überreichtum von Formen die nötige Schlichtheit und Natürlich-

P. FISCHER—POSEN. STRASSE IN DEM KLEINSIEDLUNGSDORF.

P. FISCHER - POSEN. EINFAMILIENHAUS IM KLEINSIEDLUNGSDORF.

P. FISCHER POSEN. DOPPEL-ARBEITERHAUS.

P. FISCHER POSEN. GEMEINDEHAUS (SCHULE) IM KLEINSIEDLUNGSDORF.

REG.- U. BAURAT
P. FISCHER-
POSEN.

EINFAMILIEN-
HÄUSER
IM KLEINSIED-
LUNGS-DORF.

P. FISCHER POSEN. KRUG IM OSTDEUTSCHEN KLEINSIEDLUNGSDORF.

REG.-U. BAURAT P. FISCHER POSEN. EINGANG ZUM KRUG.

REG.-U. BAURAT P. FISCHER—POSEN. Wohnzimmer eines Arbeiterhauses.

keit vermissen. Ihr Anblick steht künstlerisch meistens weit zurück hinter dem malerischen Reiz, den die Dorf- und Stadtbilder alter Anlagen selbst in landschaftlich wenig bevorzugten Gegenden gewöhnlich bieten. Mögen die Gründe hierfür liegen in dem Unterschied zwischen Modernem und Traditionellem, zwischen künstlich Erdachtem und natürlich Gewordenem, immerhin müssen wir angesichts dieses Eindrucks das Gefühl behalten, daß auf dem Gebiete dieser Art von Neuschöpfungen noch künstlerisches Neuland ist, das durch recht viele praktische Versuche zu erforschen sich lohnt, und daß noch mancherlei Plangestaltungen im Einzelentwurf, wie in der Gesamtanlage auszudenken sind, bevor wir glauben dürfen, diesen Stoff künstlerisch zu beherrschen.

Als ein Versuch in diesem Sinne soll der Bau des Kleinsiedlungsdorfes angesehen werden, der auf der diesjährigen Ostdeutschen Ausstellung in Posen von den Deutschen Kleinsiedlungs-Baugenossenschaften der Provinz Posen unternommen ist. Wohl auf allen Ausstellungen der letzten Jahrzehnte sind Arbeiterhäuser mit und ohne innere Einrichtung gezeigt worden und haben immer das Interesse weiter Kreise erweckt. Das Neue, was hier zur Darstellung kam, liegt darin, daß ein vollständiger Dorfanger, der rings von Häusern umgeben ist, errichtet wurde, sodaß also die kleinen Häuser nicht als Einzelgebilde, sondern in malerischer Gruppierung und im Zusammenhang mit den in das Dorfbild gehörenden Anlagen, wie Kirche, Schulhaus, Krug, Brunnen, gezeigt wurden. Wie der Lageplan zeigt, ist die kleine Dorfkirche — die übrigens während der Ausstellungszeit zu regelmäßigen Gottesdiensten benutzt wurde — etwas abseits gerückt und unter hohen Baumanlagen leicht versteckt. Gleichwohl kommt sie in dem Gesamtbilde voll zur Wirkung. Der Dorfanger wird durch den Krug beherrscht, an den sich eine offene Halle für Ausstellungszwecke angliedert. Auch dieses Wirtshaus war während der Ausstellung im richtigen Betriebe, und zwar diente es zum Verschank alkoholfreier Getränke. In der dem Kruge gegenüberliegenden Ecke ist das Gemeindehaus angeordnet, das auch als Schule gedacht werden kann. Zwischen diese drei Hauptpunkte fügen sich acht Einzelwohnhäuser mit ihren Gärten, Umwehrungen und Stallungen in zwangloser Fluchtlinienführung ein.

REG.-U. BAURAT P. FISCHER – POSEN. SCHLAFZIMMER EINES ARBEITERHAUSES.

REG.-U. BAURAT P. FISCHER POSEN. SCHLAFZIMMER EINES ARBEITERHAUSES.

Mit den allereinfachsten Mitteln sind sämtliche Bauten hergestellt; alle Zieraten und Anklänge an städtische Bauformen sind streng vermieden. Selbst der Dorfbrunnen, der die Mitte des Dorfangers einnimmt, ist nur ein einfaches, viereckiges Becken von Zementbeton mit umgebenden Stufen. Die Außenwände der Häuser sind verputzt oder — trotz Verwendung gewöhnlicher Hintermauerungssteine — nur gefugt. Die Kirche und einzelne Hausgiebel haben Bretterverkleidung erhalten und alle Dächer sind mit roten Ziegelsteinen eingedeckt, deren kräftige Farbe das ganze Bild zusammenschließt.

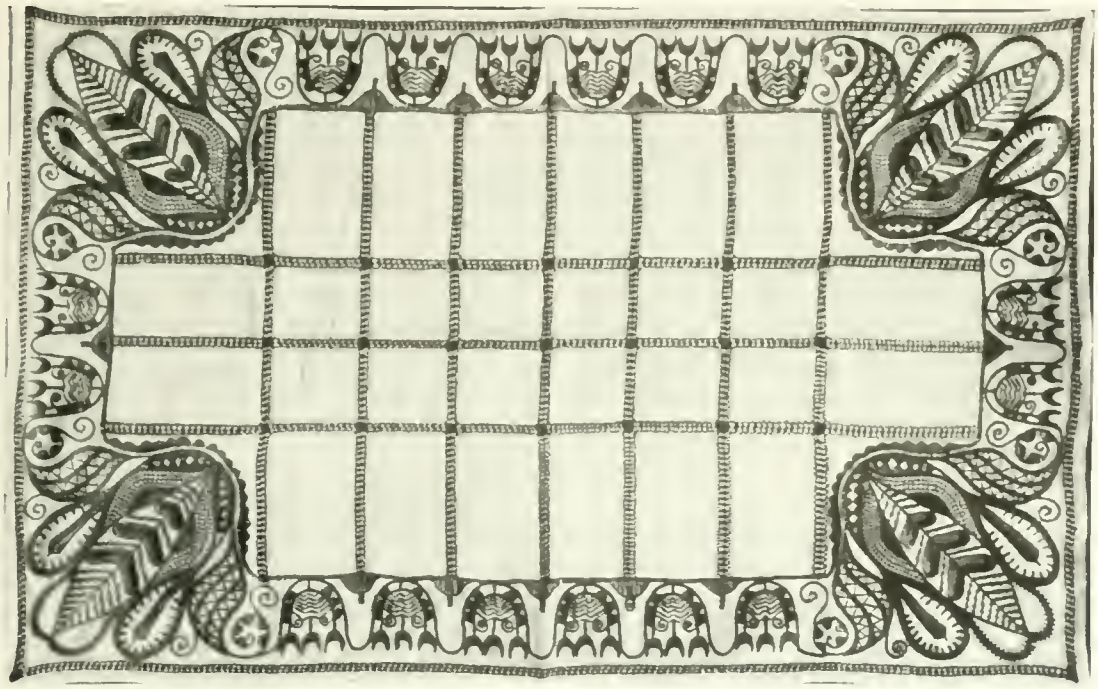
Der Anblick des Dorfes ist, man mag es innen vom Marktplatz aus oder von außen überblicken, durch die bewegten Umrißlinien, die sich natürlich und zwanglos ergeben haben, ein überaus reizvoller. Es macht den Eindruck des natürlichen Entstandenseins, des Gewordenen. Die lebhaften Unterschiede der Farben der natürlichen Baustoffe machten es überflüssig, beim Anstrich der Wände, Türen und Fenster viel Abwechslung anzuwenden. Alle Putzflächen sind mit Rücksicht hierauf gelblich-weiß in leichten Abstufungen, alle Fenster weiß und die Läden und Türen braun oder grün gestrichen. Kirche, Schule, Krug und mehrere Wohnungen sind auch im Inneren fertig und ihrem Zweck entsprechend eingerichtet worden.

Die ganze Anlage ist ohne jede Beihilfe aus staatlichen oder kommunalen Mitteln zustande gekommen, wesentlich durch die Opferwilligkeit einer großen Anzahl von deutschen Firmen, Bauunternehmern und Handwerkern der Provinz Posen, die sich im Dienste der Kleinwohnungs-Genossenschaften unter die künstlerische Leitung der Architekten der Ansiedlungskommission gestellt haben.

PAUL FISCHER.

REG.- U. BAURAT P. FISCHER-POSEN.

KIRCHE DES OSTDEUTSCHEN KLEINSIED-LUNGS-DORFES.



GERTRUD BUCHBINDER. KLASSE P. HELMS.
KUNSTGEWERBE-SCHULE ZU HAMBURG.

Gestickte Decke.

STICKEREIEN DER KUNSTGEWERBE-SCHULE ZU HAMBURG.

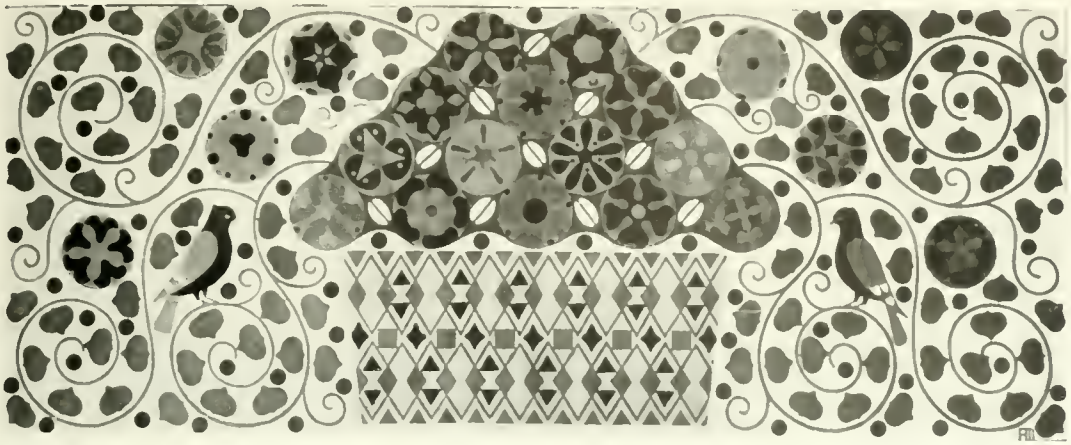
Die hier wiedergegebenen Stickereien sind eine Frucht des Unterrichtsprinzips, das an der staatlichen Kunstgewerbeschule zu Hamburg Wege und Ziele weist. Im Gegensatz zu andern Unterrichtsarten, die mit zeichnerischen Naturstudien, mit dem Abzeichnen der Dinge beginnen, wird hier der Schüler von vornherein vor eine praktische Aufgabe gestellt und in die Notwendigkeit versetzt, sie ohne alle Vorlagen aus sich heraus zu lösen. Er würde natürlich vor einer unmöglichen Aufgabe stehen, wenn ihm das Material, das vor ihm ausgebreitet liegt, nicht der Freund und Helfer würde, der ihn anregt und seine Phantasie zu Erfolgen, wenn sie anfänglich auch noch so bescheiden sind, führt. Und in der Tat ist ein anderer Weg kaum denkbar, um Stickereimuster zu komponieren, die vollkommen von dem Untergrund, den Stoffen, den Fäden und der Nadel abhängig sind. So beginnen die Schüler und Schülerinnen, wenn es sich um textile Entwürfe handelt, sofort mit dem farbigen Wollfaden zu sticken und lassem ihrem Empfinden für Fleck- und Farbwirkung freien Lauf und beobachten zunächst nur das elementare Gesetz der Ordnung, das ihr Schaffen regelt. In der Fachklasse, die unter der Leitung des Herrn Delavilla und von Fräulein Maria Brinckmann steht, werden später die verschiedenartigsten Techniken der Hand- und Maschinenstickerei, der Kurbelstickerei und der Applikation, der Durchbruch- und Perlenarbeit und der Handweberei geübt. Hier werden naturgemäß, wenn die technischen Mittel den Schülern geläufig sind — durch die sie Wirkungen erzielen können — Stickereien nach Zeichnungen hergestellt. Außer den Nadelarbeiten, die den Reiz der Wohnung erhöhen, darf das große Gebiet der Konfektion mit seinen mannigfaltigen Anwendungen der Nadelarbeit nicht vernachlässigt werden, und darum ist in der letzten Zeit dieser Klasse eine Konfektionsabteilung angegliedert worden.

Das ungebundene dekorative Schaffen muß sich in dieser Fachklasse unterordnen. Eine schärfere Sonderung der Entwürfe über ihre Verwendbarkeit tritt ein. Form und Farbe wird modifiziert für ganz bestimmte Zwecke. M.

KUNSTGEWERBESCHULE HAMBURG. IN DER MITTE: WANDBEHANG VON E. FOCKE. KLASSE A. KLING.

ENTWURF U. AUSF: ELISABETH KARSTENS.
STAATL. KUNSTGEWERBESCHULE HAMBURG.

KLASSE F. K. DELAVILLA UND MARIE BRINCKMANN.



HANS TIMM. KLASSE ANTON KLING. ENTWURF FÜR WANDMALEREI.

ENTWURF U. AUSF: CLARA HEMM.
STAATL. KUNSTGEWERBESCHULE HAMBURG.

KLASSE PAUL HELMS. SCHAL MIT PERLENSTICKEREI.

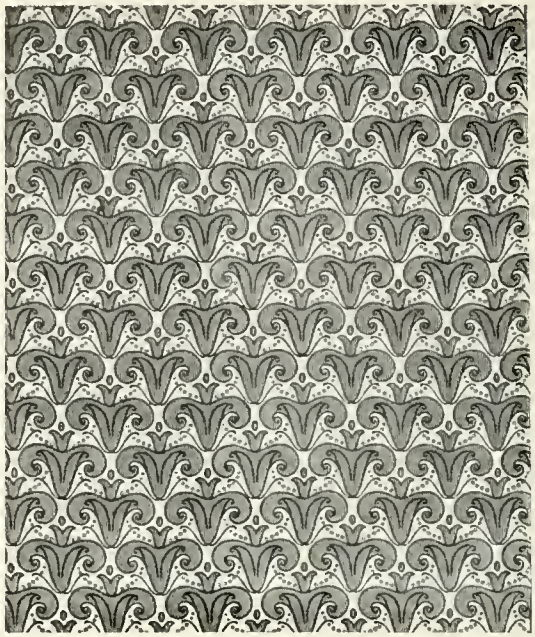
LENI MATTHAEI—HANNOVER. HANDGEKLÖPPELTE LEINEN-SPITZEN UND EINSATZ MIT NEUEM GRUNDNETZ.

ENTWURF PROFESSOR E. R. WEISS-BERLIN.

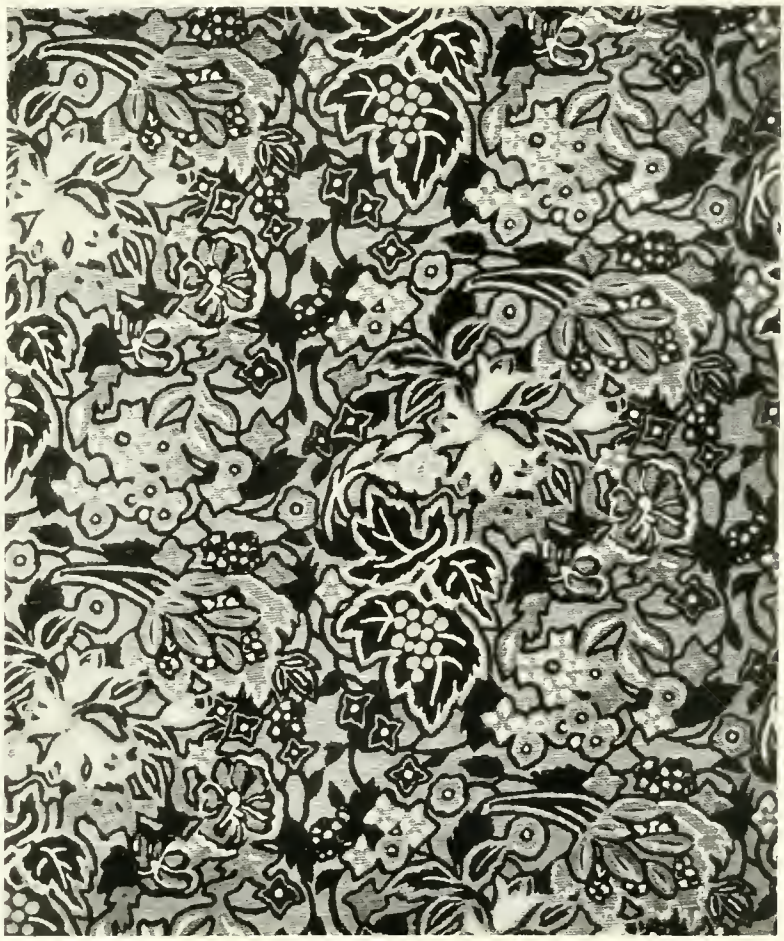
HANDBEDRUCKTER GOBELINSTOFF FÜR WANDBESPANN UND DECKEN.
OBERHESSISCHE LEINEN-INDUSTRIE MARX & KLEINBERGER—FULDA-FRANKFURT A. M.

Es ist kein Zweifel mehr, die Jahre asketischer Schmucklosigkeit sind überstanden, denn ringsum knospt es und sprießt es in jungfrischer Kraft. Besonders bei gemusterten Stoffen, Tapeten etc., die so lange mit nichtssagenden kleinen Müsterchen abgetan wurden, ist der Umschwung erkennbar. Reiche, meist florale Gebilde sind wieder in den Vordergrund getreten, aber in der Kraft der Komposition und der Schönheit und Eigenart der Durchführung unterscheiden sie sich ganz wesentlich von früheren Werken ähnlicher Art. Nur oberflächliche Beurteilung vermag dabei an ein Zurückweichen von den Richtlinien des modernen Kunstgewerbes zu denken, handelt es sich doch in Wirklichkeit um ein Fruchtbarwerden und Weiterreifen der ausgestreuten Saat. Eine kleine Auswahl aus der Kollektion handbedruckter Stoffe für Vorhänge, Möbelbezüge, Wandbespann etc. der Oberhessischen Leinen-Industrie Marx & Kleinberger in Frankfurt a. M. mag als Beleg dienen. Die stofflichen Reize dieser Erzeugnisse und die Schönheit ihres Kolorits können in den Abbildungen nicht veranschaulicht werden; und doch gebührt ihnen so viel Anerkennung, wie den von Künstlerhand geschaffenen Musterungen selbst. Es ist den Stoffen anzusehen, daß die ausführende Firma nicht nur volles Verständnis für künstlerische Intentionen besitzt, sondern auch in der Lage ist, Künstlerträume zur schönen Wirklichkeit werden zu lassen. Ein verständiges Handinhandarbeiten von Künstler und Techniker hat es hier ermöglicht, daß die künstlerisch besten Entwürfe zu geschäftlichen Schlagern wurden, deren Verwendungsgebiet kaum begrenzt ist. —

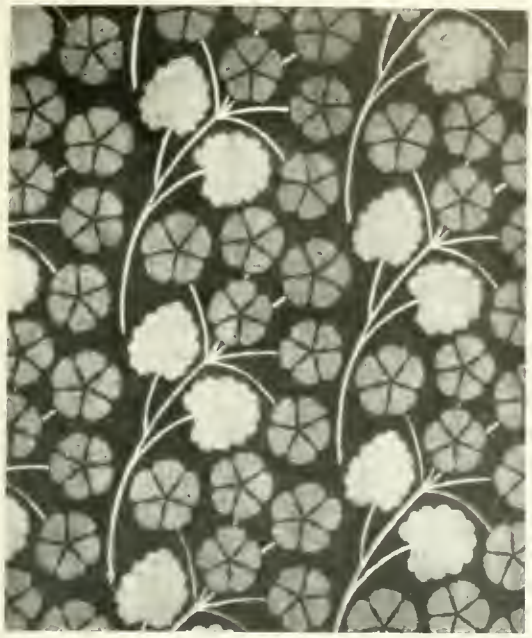
ENTWURF:
HERTA KOCH-
DARMSTADT.



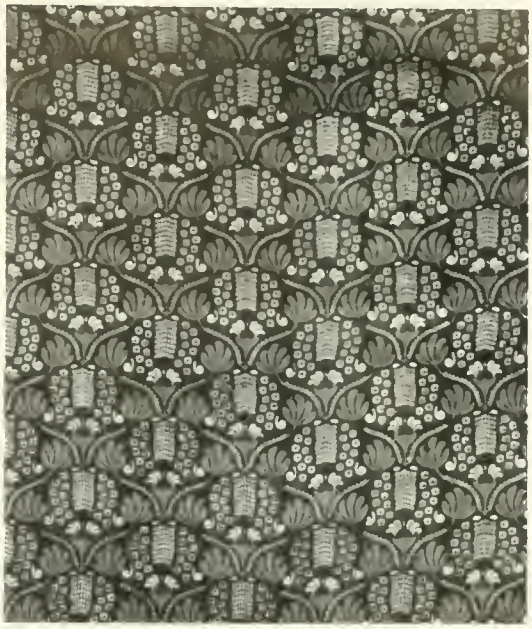
PROFESSOR
CHRISTIANSEN.



PROFESSOR
EMIL ORLIK.
HANDBEDRUCKTER
GOBELINSTOFF.
OBERHESSISCHE
LEINEN-INDUSTRIE
FRANKFURT A. M.



BAILLIE
SCOTT-LONDON.



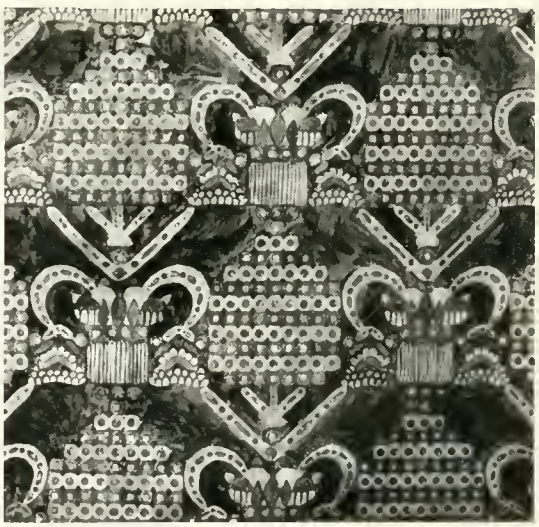
PROFESSOR
CHRISTIANSEN.

PROFESSOR
E. R. WEISS.
HANDBEDRUCKTER
WANDSPANNSTOFF.
OBERHESSISCHE
LEINEN-INDUSTRIE
FRANKFURT A. M.

PROFESSOR
EMIL ORLIK.

HANDBEDRUCKTER WAND- U. VORHANG-STOFF. AUSFÜHRUNG: OBERHESSISCHE LEINEN-INDUSTRIE MARX & KLEINBERGER—FULDA-FRANKFURT A.M.

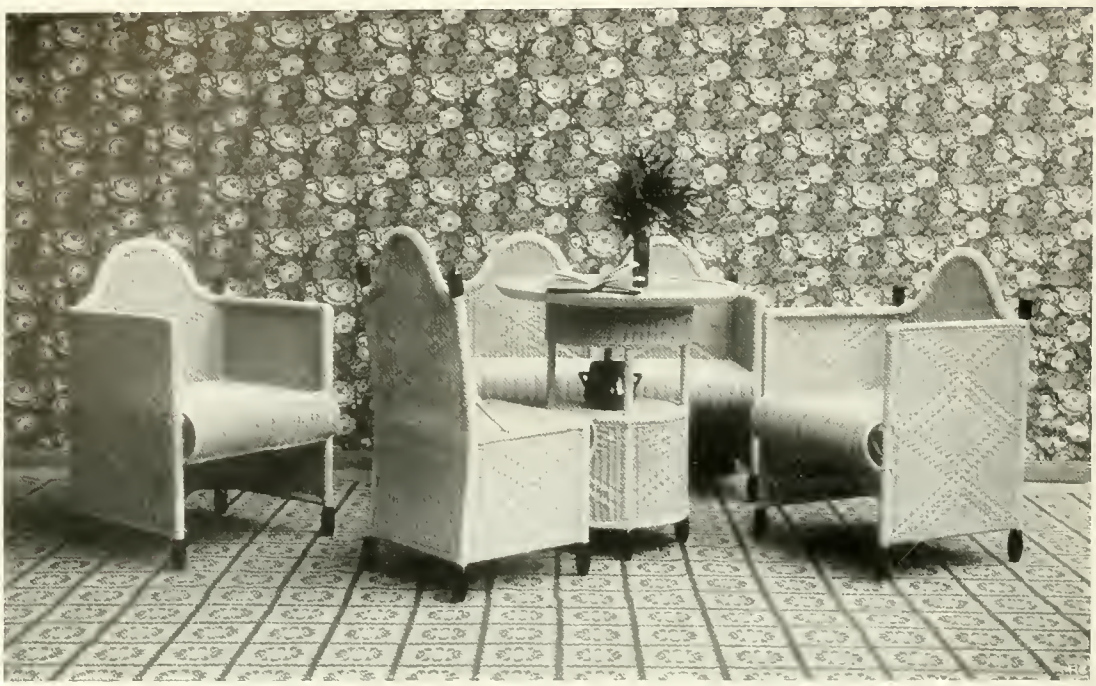
PROFESSOR BRUNO PAUL BERLIN.



ENTWURF; HERTA KOCH DARMSTADT.

PROFESSOR
E. R. WEISS.
HANDBEDRUCKTER
WANDSTOFF.
OBERHESSISCHE
LEINEN-INDUSTRIE
MARX & KLEIN-
BERGER—FULDA-
FRANKFURT A. M

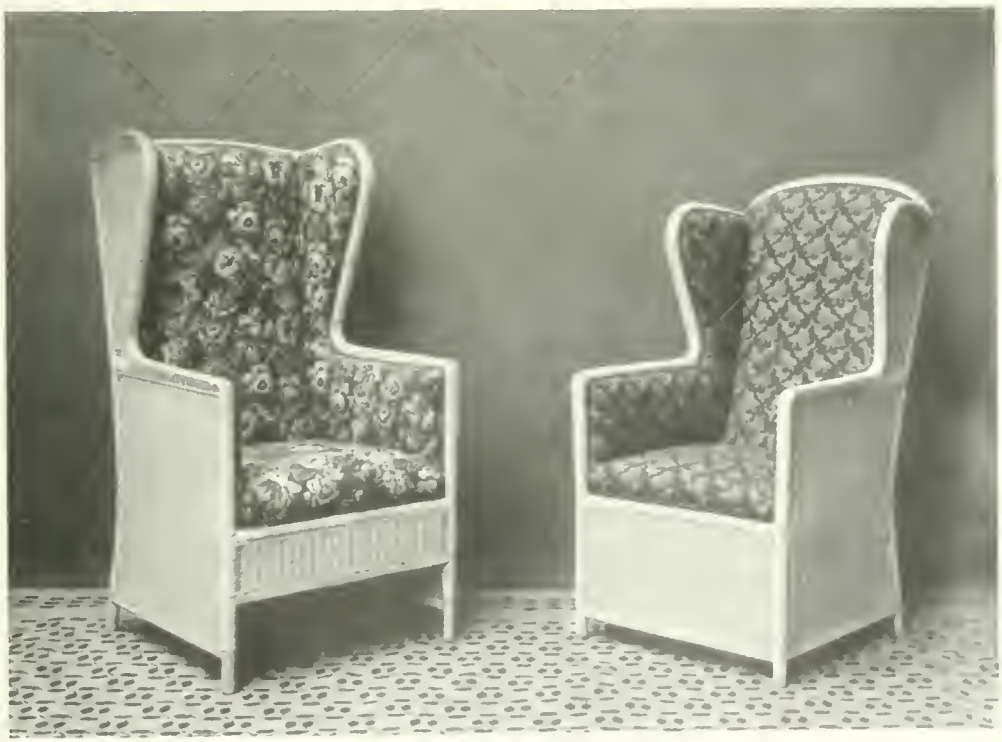
PROFESSOR BRUNO PAUL BERLIN. HANDBEDRUCKTER WANDSPANN- UND MÖBELSTOFF.



LUDWIG HOHLWEIN MÜNCHEN. SESSEL, SOFA UND TISCH AUS PEDDIGROHR.

LUDWIG HOHLWEIN MÜNCHEN. PEDDIGROHR-SESSEL MIT CRETONNEBEZÜGEN.
AUSGEFÜHRT VON DERICHS & SAUERTEIG, KUNSTGEW. WERKSTÄTTEN COBURG.

LUDWIG HOHLWEIN MÜNCHEN. PEDDIGROHR-SESSEL MIT GEWEBTEN BEZÜGEN.



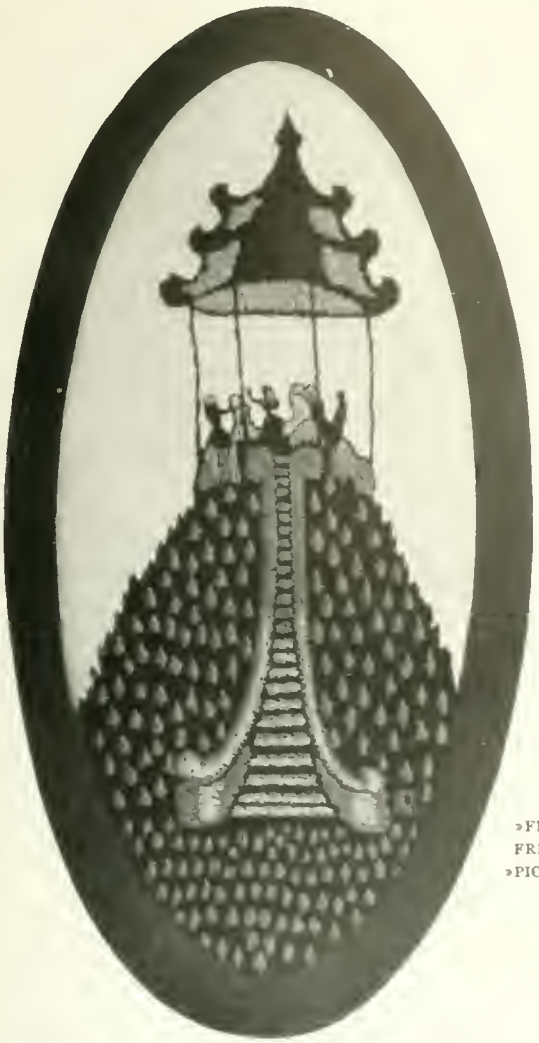
LUDWIG HOHLWEIN MÜNCHEN. PEDDIGROHR-SESSEL MIT GEWEBTEN BEZÜGEN.
AUSGEFÜHRT VON DERICHS & SAUERTEIG, KUNSTGEW. WERKSTÄTTEN COBURG.

»SOUPER«,
»FRÜHSTÜCK«

GESTICKTE BILDER.

Ein Öldruck eine romantische Waldlandschaft darstellend. Der Vordergrund ist naturalistisch aus Borkenstükken aufgebaut, wirkliches Moos breitet sich darüber. Jedem sind derartige Scheußlichkeiten schon einmal von „Kunsthausierern" angeboten worden. Wir empfinden das als barbarisch. Ebenso die Ansichtskarten-Mädchen mit dem Flachshaar und den Gazeröckchen. Es gibt aber Grenzfälle, wo solche Materialverquickung nicht im geringsten stört, wie bei den Rokokopüppchen, die über ihren kalten, keramischen Porzellankörperchen echt seidene Bauscheröckchen mit echten Spitzen tragen. Oder man denke an die traumschönen japanischen Lackbildwerke mit den Perlmutter-Einlagen. Manchmal beruht der künstlerische Reiz geradezu auf diesen Material - Kombinationen: Ein Negerkopf kann in Aquarell, in Tempera, in Öl vorzüglich gemalt

ENTWURF: PAUL LENI. AUSF: BREMER & DORNBRACH.



»FEST IM FREIEN«, »PICKNICK«

sein. Aber um vieles feiner ist doch der Effekt, wenn wir ihn in schwarzem Panne applizieren u. ihm kirschrote Seidenlippen aufsticken. Aber: der seidige Himmel wirkt immer besser als das seidenapplizierte Kleid, das ganze gestickte Bild soll poetischer Vergleich sein, eine Gleichung des nämlichen Grades. Die Zauberei, die aus der Wirklichkeit eine Welt der Stoffe macht, darf in keinem Punkt durchbrochen sein. — Die Bilder, die der Maler Paul Leni für einen Raum des Architekten Edgar Hönig entworfen und die Werkstatt von Bremer & Dornbrach ausgeführt hat, waren auf eine solche Übersetzung in Stickerei berechnet; dankbare Details sind gehäuft: Perücken aus duftig weißer Trama, zartrosige Seidengesichtchen, Fransen in Chenillestichen, Knötchenblumen usw. Die Wirkung ist amüsant, wenn auch das Problem, im Entwurf, wie in der Ausführung, vollständig noch nicht gelöst ist. JAUMANN.

ENTWURF: PAUL LENI. AUSF: BREMER & DORNBRACH.

KÄTE KRUSE.
PUPPEN AUS
IMPRÄGNIER-
TEM STOFF.

KRUSE-PUPPEN.

Sie sind keine Bildwerke im engeren Sinn, sie verdanken ihr Dasein nicht einem Plastiker oder Maler, niemand weiß recht, in welche Kategorie Kunst sie einzureihen sind, und doch wird auch der strengste Theoretiker nicht ungehalten sein, wenn er sie in einer Kunst-Zeitschrift ihr harmloses Spiel treiben sieht. Eine Künstlerin ist jedenfalls die Mutter, die sie mit Humor, mit Phantasie und warmem Verständnis für Kindersinn gestaltet hat. Erst für ihre eigenen Kleinen, darnach erst für fremde. Keine Ahnung von Karikatur ist darin, die der

„Künstlerin" auch im Puppenreich so leicht unterläuft, der Marion Kaulitz, wie der Familie Steif. Das hier sind alles liebe, drollige Kinderchen, nicht für den Glasschrank und nicht für die Ausstellung erdacht, man kann und muß mit ihnen spielen, in ihrem naiven kräftigen Bau können sie Generationen überleben. Zu dem Allererfreulichsten, was die „Kunstindustrie für das Leben des Kindes" in den letzten Jahren hervorgebracht hat, gehören diese Puppen der Frau Käte Kruse, weil und solange sie eben kein Industrie-Artikel sind, — sondern gute, einfache Hausmacherarbeit.

A. JAUMANN.

KÄTE KRUSE-BERLIN.

PUPPEN AUS IMPRÄGNIERTEM STOFF.

ARCHITEKT E. KÖRNER DARMSTADT. Grabmal in Sandstein. Friedhofs-Ausstellung in Essen.

NEUE GRABDENKMÄLER
DER WIESBADENER GESELLSCHAFT FÜR GRABMALKUNST.

VON DR. VON GROLMAN.

Bereits sind sechs Jahre verflossen, seit ich in dieser Zeitschrift zum ersten Male über meine Bemühungen um die Reform unserer Grabmalkunst berichten konnte. Damals hatte die Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst durch ihre große „Wander-Ausstellung zur Hebung der Friedhofs- und Grabmalkunst" zum ersten Male mit Erfolg die Aufmerksamkeit breitester Kreise auf dieses Thema gelenkt. Im Anschluß an die Ausstellung wurde das „Büro zur Vermittlung künstlerischer Grabdenkmale" gegründet, das sich die Aufgabe stellte, unser unter der Herrschaft der Fabriken, insbesondere der Granitschleifereien, ganz herabgekommenes Grabmalgewerbe dadurch wieder höheren Leistungen zuzuführen, daß es den vor den Friedhöfen angesiedelten Bildhauergeschäften ästhetisch einwandfreies Vorlagematerial aus der Hand unserer ersten Künstler zur Verfügung stellte und auf diese Weise einen dauernden Konnex schuf zwischen dem schöpferisch begabten Künstler und dem ausführenden Kunstgewerbler. Gegenwärtig stehen in etwa 50 Städten die führenden Geschäfte mit der Gesellschaft in ständiger Verbindung, d. h. sie unterhalten u. a. vertragsgemäß Lager von Grabdenkmalen, deren Entwürfe und alles Zubehör, wie Schriftzeichnung, Modelle der bildhauerischen Teile — die wieder ausnahmslos von angesehenen Bildhauern gefertigt wurden — und etwaige Bronzereliefs ihnen durch die neuerdings von dem Hauptverein abgetrennte Wiesbadener Gesellschaft für Grabmalkunst geliefert werden. Auf der anderen Seite trat das Büro durch Versendung einer bereits in 36000 Exemplaren

BAURAT PROF. F. SCHUMACHER. URNEN-GRABMAL.

ARCH. C. SATTLER. GRABMAL AUS MUSCHELKALK.

E. PFEIFFER. GUSSEISERNE URNE.

ARCH. E. HAIGER. KINDER-GRABSTEIN.

ARCH. E. HAIGER. URNEN-GRABMAL.

ARCH. E. HAIGER. KINDER-GRABSTEIN AUS DOLOMIT.

ARCH. E. HAIGER. GRABMAL AUS MUSCHELKALK.

verbreiteten Flugschrift*) auch direkt mit dem Publikum in Verbindung. Desgleichen wird jedem Privaten gegen Portoersatz unverbindlich eine für jeden Fall besonders ausgewählte Ansichtsendung von Photos und Zeichnungen einfachster wie reichster Grabdenkmale zugesandt. 1100 eigens für die Gesellschaft gezeichnete, ihr in Alleinvertrieb gegebene Entwürfe stehen hierfür zur Verfügung; auch neue Entwürfe nach speziellen Angaben werden ohne jede Verbindlichkeit beschafft, da

*) „Winke für die Beschaffung eines Grabmals", 12 Seiten Quart mit 25 Abbildungen, gegen 20 Pfennig in Briefmarken zu beziehen. —

ARCH. O. PFENNIG. GRABMAL IN BRESLAU. MUSCHELKALK.

sich später immer wieder Verwendung für Nichtangenommenes findet. Mehr als 1000 Grabmale sind bereits auf diese Weise durch die Gesellschaft nach Künstler-Entwürfen zur Ausführung gebracht worden. Höchste Auszeichnungen wurden ihr auf allen Ausstellungen, an denen sie sich beteiligte. Auf der Wiesbadener Gewerbeausstellung 1908 entfielen von den 26 Staatsehrenpreisen je einer auf die beiden Geschäfte, die Denkmale der Gesellschaft ausgestellt hatten.

✿

Schlechte Arbeit ist Raubbau am Material und volkswirtschaftliche Sünde. — Baumann.

KLEINE KUNST-NACHRICHTEN.

NOVEMBER 1911.

BERLIN. Das erneute Interesse am Werk Feuerbachs zieht bisher unbekannte Gemälde aus der Frühzeit ans Licht. Bei Gurlitt sah man kürzlich 12 Bilder, zum Teil aus jener Epoche Feuerbachs, die durch den Einfluß Coutures bestimmt ist. Unverkennbar überall, selbst bei den beiden Frauenköpfen aus 1853 und 54, der starke Instinkt für reine Malerei; trotz sehr bewußter dekorativer Absichten. Deutlicher spürt man seine Empfindlichkeit für zarte malerische Differenzierungen in den späteren Landschaften. Es ist interessant, gerade diese Versuche Feuerbachs kennen zu lernen, da man sich viel zu sehr auf den späteren Maler der Iphigenien und Medeen eingestellt hat. — Die große Hodler-Ausstellung bei Cassirer, zum Teil aus den Resten der im Sommer in Köln und Frankfurt gezeigten Kollektion bestehend, enthält Arbeiten aus den frühesten Anfängen des Künstlers. Seit 1872 (Hodler ist 1853 geboren) ist fast jedes Jahr mit einem charakteristischen Erzeugnis vertreten, und so liegt in 79 Bildern, Studien und Zeichnungen die eigenartige Entwicklung dieses Malers zum ersten Male dem Studium offen. Bis zum Jahre 1890 stritt in Hodler der Maler des konventionellen Staffeleibildes mit dem Kompositeur des monumentalen Freskos, bis dann mit grandioser Konsequenz jener Stil entwickelt wird, mit dem sich Hodler einen Platz in der Kunstgeschichte unserer Zeit endgültig erstritten hat. — Es ist dann noch von der ersten „jurylreien Kunstschau" zu berichten. Die an sich plausible Idee bedarf, nachdem der vorjährige Versuch in München genugsam diskutiert worden ist, keiner eingehenden Erörterung; bleibt die kritische Sichtung dieser Berliner Veranstaltung. In wenig geeigneten Räumen des Hauses Potsdamerstraße 30 hat man mehr als 1000 Nummern von Malerei und Graphik und einige wenige Plastiken schlecht und recht untergebracht. Unter den Malereien herrscht, damit mußte man rechnen, bei weitem der Dilettantismus und die Talentlosigkeit vor. Zahlreiches Mittelgut, unter dem sich besonders viele Arbeiten von Frauen finden, und ein paar solide Arbeiten älteren Stils sind dann weiterhin zu konstatieren. Endlich die Erzeugnisse der Modernsten, der Vertreter des „dekorativen Impressionismus", darunter eine Anzahl der Gründer der „Neuen Secession". So habe ich in dieser Ausstellung nichts gesehen, was nicht die tolerante große Kunstausstellung oder die ebenso tolerante „Neue Secession" auch hätte akzeptieren können. Und ich fand nur wenig, was der alten Secession würdig gewesen wäre. Immerhin ein schlimmes Zeichen! Sind aber die Veranstalter selbst von diesem Versuch befriedigt? War es ihre Absicht, dem Dilettantismus und dem Durchschnitt auf die Beine zu helfen? In der Kunst gilt immer nur das beträchtliche Talent. Oder wünschte man Entdeckungen zu machen von verkannten und im Dunkel ringenden Genies? Unsere Kultur ist viel zu sehr auf die bildenden Künste eingestellt, als daß wirklich Gutes lange verborgen bleiben könnte. Von ihrer Notwendigkeit kann diese juryfreie Kunstschau nicht überzeugen. So wäre ihre Dauer abzuwarten. — DR. EWALD BENDER.

CUNO AMIET. Ausstellung Kölner Privatbesitz »MUTTER U. KIND«

KÖLN. Ausstellung „Kölner Privatbesitz". Aus Anlaß des 50jährigen Bestehens des Wallraf-Richartz-Museums zu Köln hat Direktor Dr. Hagelstange eine Ausstellung von Werken neuzeitlicher Kunst aus Kölner Privatbesitz zusammengebracht. Man empfängt die Überzeugung, daß die Kölner Kunstfreunde sich nicht zufrieden geben mit mittelmäßiger Akademiemalerei, daß man vielmehr das Persönliche im Kunstwerk sucht und temperamentvolle, starke Eindrücke bietende Werke einer schwächlichen Kompromißkunst vorzieht.

DAS NEUE STADTHAUS VON BERLIN. Wie alle großen Bauten Hoffmanns, so reifte auch das neue Stadthaus sehr langsam und vorsichtig zur Vollendung. Schon im Februar 1910 konnte an dieser Stelle das Entscheidende der Architektur geschildert werden; schon damals wurde festgestellt, daß Berlin um ein Werk von starkem Ausdruck reicher werden würde, zugleich aber auch um ein Dienstgebäude, das weniger dient als repräsentiert. Solches Urteil läßt sich heute, nach der Fertigstellung des Hauses, nur bestätigen. Hoffmann hat in sehr beachtenswerter Weise und mit ausgezeichnetem Gefühl für die Organisation der Valeure ein System aus dem Arsenal der Hochrenaissance kombiniert. Wie er die Pfeiler aus den Fronten zu den Dreiviertelsäulen der Portalbauten und schließlich zu den Vollsäulen, die in zwei Etagen um den Turm stehen, hinaufsteigert, das ist schon meisterhaft. Aber: er hätte eigentlich ein Kontorhaus bauen sollen, Arbeitsräume für tausend Beamte. Man muß sich damit abfinden und darf nie vergessen, wie unendlich viel die Baukultur der Reichshauptstadt Hoffmann zu danken hat.

Der Bauplatz war dem Format nach ein schwieriger; andrerseits half aber gerade die völlige Unregelmäßigkeit des Blockes dazu, Hoffmann in architektonischer Bravour schwelgen zu lassen. Es war ihm ein fühlbares Vergnügen, bei einer Aneinanderreihung von Räumen, die er zentral durch den Baukomplex, von Längsseite zu Längsseite disponierte, die Achsen zu verschieben. Das mußte er tun, weil die Mitten der beiden Längsseiten nicht lotrecht über einander liegen; das tat er, weil sich so eine Fülle interessanter Situationen und reicher Perspektiven ergab. Zu dieser achsialen Raumfolge gehört die große Ehrenhalle, eine sehr diskrete und edle und im besten Sinne auch eine schöpferische Leistung. — Mit sicherem Geschmack hat Hoffmann über das ganze Gebäude hin plastischen Schmuck verteilt. Das ist prinzipiell zu loben; den einzelnen Stücken von Taschner, Wrba und Rauch kann man auch seine Zustimmung geben. B.

DER STREICHELBRUNNEN. Vox populi ... die Leute haben ihn lieb gewonnen. Sie bleiben vor ihm stehen, beäugen die sechs Entlein und streicheln sie. Diese tastenden Hände des Volkes werden für August Gaul der beste Dank sein. Er schuf in diesem Brunnen ein Werk von zarter Liebenswürdigkeit und lächelnden Humoren. Die Entlein scheinen eben aus dem Wasser gestiegen und auf den Rand des Brunnens geflogen; zugleich aber empfinden wir sie als ein Jenseits der Natur, als ein bronzenes Geschlecht, darauf berechnet, daraufhin erfühlt: einem steinernen Becken ein metallischer Schmuck zu sein. R. B.

PROFESSOR AUGUST GAUL BERLIN. ENTEN-BRUNNEN IN CHARLOTTENBURG, HARDENBERGSTRASSE.

ALBERT WEISGERBER-MÜNCHEN.
GEMÄLDE „DER HEILIGE SEBASTIAN“.

ALBERT WEISGERBER. »Am See« (Skizze).

ALBERT WEISGERBER–MÜNCHEN.

VON WILHELM MICHEL.

München als Kunststadt ist die Stadt der Hoffnungen, will sagen, daß hier jeden Augenblick junge Künstler auftreten, die Gutes oder sogar Großes versprechen. Aber wie oft bleibt es bei den Hoffnungen! Wie oft ist es nur das bischen Jugend, das eine Zeitlang in Gebilden schäumt, und dann, wenn bei langsamerem Umlaufe des Blutes die eigentliche konstitutionelle Kraft hervortreten soll, sind Kisten und Kasten leer. Die frühen Erfolge, die in München mit seinem duldsamen Publikum und seiner unbillig langmütigen „Kritik" so leicht zu haben sind, lähmen zudem den Trieb nach vorwärts. So kommt es, daß hier die Sterblichkeit der „Hoffnungen" fast ebenso hoch ist wie ihre Geburtenziffer.

Eine „Hoffnung", die sich erfüllt hat, ist Albert Weisgerber. Seine erste große Kollektiv-Ausstellung bei Brakl im November 1911 hat darüber die endgültig entscheidende Aufklärung gebracht, entscheidend, weil objektiv und unwidersprechlich. Diese Ausstellung hat manche schiefen Vorstellungen von Weisgerber berichtigt. Sie hat die Möglichkeit geboten, die verschiedenartigen Erzeugnisse seines Schaffens, die man zusammenhanglos in den Ausstellungen der letzten Jahre zu Gesicht bekam, in seine Entwicklung entsprechend einzureihen.

Gerade in diesem Falle war dies doppelt willkommen. Denn Weisgerbers Lehr- und Wanderjahre standen länger, als wir dies von unseren schnellfertigen „Hoffnungen" gewohnt sind, unter dem Zeichen des Experimentes.

Darüber gibt seine jetzige Kollektion Aufschluß. — Man sieht den jungen Künstler hier, immer mit gleichem Ernste und gleicher Redlichkeit des Strebens, hüben und drüben Anschluß suchen, man sieht ihn dabei auch auf die verschiedenartigsten freigewählten Einflüsse versuchsweise reagieren.

Neben Bildern, die ungefähr die durchschnittliche künstlerische Weltanschauung der Münchner Secession repräsentieren, hängen Gemälde, die Reflexe der verschiedensten Richtungen des alten und jungen Frankreich geben. Manet, Cézanne, Liebermann, der neueste Pariser Im-

ALBERT WEISGERBER MÜNCHEN. Gemälde; »Kreuzigung«

pressionismus haben ihre Spuren hinterlassen. Es ist, wie wenn jemand beim Erlernen einer fremden Sprache sich bestimmte Redewendungen und Ausdrucksarten durch Nachsprechen einzuprägen sucht, in der geheimen Absicht, sie später eben doch persönlich umzuprägen und nach eigenem Stilgefühl zu verwenden. Ich gestehe, daß dieses eifrige Studium der malerischen Phraseologie nur dazu gedient hat, mich noch mehr für Weisgerber einzunehmen. Es liegt in diesem Verfahren viel Achtung für die fremde Sprache und der ernste Wille, sie sich von Grund aus anzueignen. Die Originalitäts-Anbetung der Gegenwart geht sicherlich fehl, wenn sie schon dem Anfänger mit der Forderung absoluter Selbständigkeit des malerischen Ausdruckes kommt. Es gibt für den werdenden Künstler nur eine unerläßliche Forderung zu erfüllen, jene, die in den Synonymen Kraft, Ernst und Wille beschlossen liegt.

Diese Eigenschaften hat Weisgerber immer besessen. Und außerdem eine geschmeidige, empfindende Hand, außerordentlich viel koloristischen Geschmack, viel Gabe für Komposition und ein heftiges, rücksichtsloses Ausdrucksstreben. So geschieht das Wunder, daß er die freigewählten Meister alle schnell wieder überwindet und langsam, mit zäher Beharrlichkeit, Linie für Linie, Zug für Zug das reine Bild seines eigenen Wesens, seiner eigenen Künstlerschaft herausarbeitet. Woran erkennt man heute ein Weisgerbersches Bild, da seine Handschrift so häufig wechselt? Meiner Meinung nach an der außerordentlichen Energie des Ausdruckes und an gewissen malerischen Feinheiten, die eminent sind und die ihm von den

ALB. WEISGERBER—MÜNCHEN.
»ST. SEBASTIAN« (OEL-SKIZZE).

ALB. WEISGERBER—MÜNCHEN.
GEMÄLDE: »DER HEILIGE SEBASTIAN«

ALBERT WEISGERBER – MÜNCHEN. Gemälde: »Regenbogen«

jungen Münchnern keiner nachmacht. Ich kann diesen Feinheiten nicht in der Weise der Maler nachgehen. Es genügt mir, beispielsweise in dem stehenden Damenbildnis die erstaunliche phantasievolle Exaktheit in der Auffassung der grünen Reflexe von Laub und Gras zu bewundern oder mich in den emailartigen Reiz der Aktmalerei bei dem hängenden „Sebastian" zu versenken. Man findet hier kühne und edle Zusammenstellungen von Farben, die herrlich ineinanderfließen; die Art, wie die benachbarten Töne einander nach optischen Gesetzen bedingen, läßt nicht nur auf zuverlässige Empfindung, sondern auch auf strenges, eingehendes Studium schließen. Dieses Studium machte Weisgerber zu einem Fleischmaler ersten Ranges, und überhaupt zu einem glänzenden Koloristen, dessen Fähigkeit, in Farben zu dichten, zu phantasieren, sich selbst da verrät, wo er bewußt auf eine starke Vereinfachung des malerischen Ausdruckes ausgeht.

Denn dieses Streben der modernen Malerei, durch Vereinfachung des Ausdruckes unmittelbar zum Wesentlichen und Schlagenden der Erscheinung vorzudringen, hat sich auch Weisgerber angeeignet. Ich möchte hier nicht verhehlen, daß ich dieses Streben nur bedingt anerkenne, nämlich nur da, wo das Gemälde, von einer großen Auffassung ausgehend, nach großer, monumentaler Wirkung strebt; ganz zu schweigen von dem jämmerlichen Snobismus, der sich in aller Herren Länder, vorab in Frankreich, auf die neue Doktrin beruft, um seine oft erstaunlich geringen künstlerischen Potenzen hinter einigen anspruchsvollen dekorativen Leitsätzen zu verschanzen. Außerdem hat die Vereinfachung auch in der illustrativen Malerei ein gewisses Recht; sie gibt hier, wo es in erster Linie auf schlagende Charakteristik ankommt, die nötige Freiheit der Wahl unter den Ausdrucksmitteln. Im übrigen halte ich es mit Delacroix, der, als hätte er die „Synthetiker" vorausgeahnt, einmal mit Schärfe sein Glaubensbekenntnis formulierte, daß es in der Malerei nicht auf Vereinfachung, sondern auf Komplizierung der Erscheinung ankomme.

»MAROKKANISCHE TÄNZERINNEN«

BESITZ: BRAKLS MODERNE KUNSTHANDLUNG—MÜNCHEN.

A. WEISGERBER-MÜNCHEN.

»DIE DREI GRAZIEN« (SKIZZE).

GEMÄLDE: »GRAFRATH« BESITZ: BRAKLS MODERNE KUNSTHANDLUNG.

A. WEISGERBER-MÜNCHEN. »SOMMER-NACHMITTAG«

ALB. WEISGERBER – MÜNCHEN.
GEMÄLDE: »PORTRÄT MEINER FRAU« *

A. WEISGERBER MÜNCHEN. BILDNIS: »LEUTNANT B.« (PRIVATBESITZ).

ALBERT WEISGERBER-MÜNCHEN.

»SELBSTBILDNIS« MUSEUM IN HANNOVER.

Weisgerber besitzt ein untrüglich sicheres Gefühl dafür, inwiefern die Vereinfachung am richtigen Orte zur Erhöhung, zur Kräftigung der Wirkung angewendet werden kann. Er bleibt trotzdem stets Maler, d. h. koloristischer Deuter der Raumunterschiede, des wechselnden Lichtaufpralles und der durch beides erzielten Abwandlung des Lokaltones. Man sieht das an dem stark vereinfachten Bildnis der sitzenden Dame im gelblich-weißen Kimono. Einfach und schematisch schließt sich Fläche an Fläche, streng und scharf gegeneinander geneigt; aber diese Einfachheit wirkt als verborgener oder verarbeiteter Reichtum und schließt in knappster Formulierung doch die ganze Fülle der Erscheinung auf. Noch erstaunlicher vielleicht ist das kleine Gemälde mit den drei Herren auf dem Sofa: eine Höchstleistung an Charakteristik bei einem Mindestmaß an Mitteln. Der Ausdruck geht fast in das Zeichnerische über, jeder Strich sitzt frisch und illustrativ. Für das Herzliche, Bewegende und Wesentliche der Erscheinung besitzt Weisgerber eine lebhafte, sichere Auffassung; er offenbart damit eine typische Fähigkeit des Rheinfranken.

Die edle Vornehmheit seiner Farbe spricht vielleicht am deutlichsten aus den Gemälden „Sitzende Negerin", (koloristisch eins der interessantesten und im Besitze des Herausgebers), „Liegende Negerin" und dem weiblichen Akt

mit der seltsamen gelben Beinbekleidung. Letzteres Bild ist im Figürlichen wohl nicht ganz auf Weisgerbers Höhe, aber das Stillebenhafte daran, der farbige Zusammenklang des Gelb mit den Tönen des Hintergrundes und der Holzteile des Lagers, ist ein Meisterstück; ebenso ist die Malerei des weißen Bettlakens bei der „Liegenden Negerin" zu werten.

Als Maler religiöser Stoffe ist mir Weisgerber vor der Hand noch nicht sehr überzeugend. Er hat eine Kreuzigung, verschiedene Sebastiane und „David und Goliath" gemalt. Das Malerische ist bei all diesen Bildern bedeutend. Der Akt des Goliath ist rein koloristisch entzückend, die eigenartige Auffassung der „Kreuzigung" symbolisiert das Grelle und Unerhörte des Vorganges sehr treffend. Zur tieferen Wirkung fehlt es diesen Bildern aber doch wohl an jenen seelischen Imponderabilien, die bei Bearbeitung derartiger Stoffe mit Notwendigkeit eine wichtige Rolle spielen müssen. Dagegen dürfte Weisgerber als Porträtist, obschon er das Porträt bisher nicht sehr eifrig gepflegt hat, eine beachtenswerte Zukunft besitzen. Seine Bildnisse der Dichter Ludwig Scharf und Max Halbe vereinigen mit vollendeter malerischer Analyse eine Tiefe und Energie der Charakteristik, die man in München selten trifft.

Ein sehr erfreuliches Kapitel bedeutet Weisgerber der Landschafter. Dinge, wie seine Hügellandschaft mit dem Regenbogen, bekommt man in den gewähltesten Ausstellungen nicht

ALBERT WEISGERBER–MÜNCHEN. GEMÄLDE: »DER KUNSTHÄNDLER« (DIREKTOR BRAKL MÜNCHEN)
Im Besitz des Wallraf-Richartz-Museums in Köln a. Rh.

oft zu sehen. Soweit man Natur- und Weltgefühl malerisch ausdrücken kann, ist dies hier geschehen, in diesem weichen, lyrischen und doch charaktervollen Zusammenklang delikater Töne, in dieser sich so anspruchslos gebenden und doch unendlich disziplinierten und empfundenen manuellen Arbeit. Die Farbigkeit ist gehalten und doch üppig, voll dichterischen Gefühls; überwältigend einfach und wahr wird das Phänomen des aufs Land herabschmelzenden Regenbogens zur Anschauung gebracht. Dieses Bild ist aus einem sehr reichen, wirklich „synthetischen" Empfinden des Motivs heraus gemacht. Denn nur das kann „synthetische Malerei" bedeuten, daß Gesichtseindruck und Gefühlserlebnis sich innig durchdringen und gegenseitig modifizieren, während die Hand zum empfindlichen, geschmeidigen Werkzeug dieser Gefühls- und Empfindungstotalität wird.

Als Weisgerbers Haupttugend finde ich so schließlich seine Fähigkeit der Hingabe an das jeweils auftauchende malerische Problem. Ihm liegt nichts daran, sich durch Festhaltung gewisser handschriftlicher Züge äußerlich zu begrenzen und zu markieren. Er hat die Voraussetzungslosigkeit des Meisters. Wer weiß, ob „Meister sein" nicht bedeutet: vor jedem neuen Problem „Schüler sein". W. MICHEL–MÜNCHEN.

✿

IM BERLINER KUNSTGEWERBE-MUSEUM. Direktor von Falke zeigte seine Neuerwerbungen. Es gibt darunter viele schöne Stücke, die zu studieren auch dem gegenwärtig schaffenden Künstler nur nützlich sein kann. Dazu gehören vor allem einige Metallgeräte, eine Silberterrine aus dem Berlin von 1815, eine versilberte Messingterrine, italienisch, 18. Jahrhundert. Wieviel könnten unsere Metallwarenfabriken von der Sachlichkeit, aber auch von dem disziplinierten Schmuckreichtum solcher Metallarbeiten lernen. Sehr amüsant und geistreich sind einige Porzellanfiguren, Pierrot und Pantalone, unbemalt, Wien 1750, und eine Dame mit Muff um 1780 aus der Wallendorfer Manufaktur. An diesen weißen Porzellanen zeigt sich wieder, welch gefährliches Dekorationsmittel die Überglasurmalerei war.

Der deutsche Verein für schlesische Spitzenkunst hat eine Ausstellung zusammengetragen. Wir sahen recht geschickte und graziöse Arbeiten in Nähtechnik. Die besten hatten allerdings alte Vorlagen benutzt. Es scheint beinahe so, als wäre die Klassik der Spitze unbedingt und auf immer mit dem Barock und dem Rokoko verwebt. R. BR.

A. WEISGERBER-MÜNCHEN.

»BILDNIS MEINER MUTTER« (PRIVAT-BESITZ).

WALTHER PÜTTNER IN MÜNCHEN.
»PFINGSTROSEN«. PRIVATBESITZ DARMSTADT.

JOSSE GOOSSENS MÜNCHEN. Gemälde: »Theater-Cafe

JOSSE GOOSSENS–MÜNCHEN.

AUSSTELLUNG IN BRAKLS MODERNER KUNSTHANDLUNG.

Goossens, seit kurzem Gast der Münchner Secession, hat den Kunstfreunden seine Physiognomie schon kräftig eingeprägt. Die Merkmale seiner Malerei lassen an Sinnenfälligkeit nichts zu wünschen übrig: muntere, bewegte Motive, laute, heitere, unproblematische Farben, frech und gesund nebeneinander lebend wie Goldfische in einem Glase, heiter durcheinandergewirbelte Menschenmassen vom Bal paré, von Bauernkirmessen, vom Ausstellungspark, vom Nymphenburger Garten. Der lebensfrohen Farbenwahl entspricht die Lebensfreude der Zeichnung; auf ihr liegt in den neueren Bildern des Künstlers sogar das Hauptgewicht. Sie gibt orgiastische Bewegungen keck und temperamentvoll, mit viel Eigenleben der Linie und klar ausgesprochener dekorativer Tendenz. — Es scheint, daß Goossens' Entwicklung, gleich derjenigen vieler anderer Künstler, vom Malerischen fort und dem Dekorativ-Linearen zuführt. Der Kunstsalon Brakl zeigte im November eine Reihe seiner Gemälde, in denen diese Tendenz klar hervortrat. Bis vor etwa 3—4 Jahren ging das Streben des Künstlers noch in jener Richtung, für welche die Produktion der „Scholle" charakteristisch ist. Seitdem hat sich seine Malerei immer mehr vereinfacht, und heute ist sie schon so weit, daß

JOSSE GOOSSENS · MÜNCHEN. »In der Teestube«

Goossens große, architektonisch bedingte Flächen braucht, um sich auszusprechen. Das Staffeleibild, man fühlt das genau, ist ihm nur ein „faute de mieux". Seine Qualitäten beschränken sich in manchen Fällen auf die einer farbigen Zeichnung, weil eben die malerische Analyse der Erscheinung fast völlig fehlt. Es ist meine Überzeugung, daß Goossens nach den bis jetzt vorliegenden Proben noch nicht endgültig beurteilt werden kann. Der Mangel an Atmosphäre, die trotz aller Heiterkeit fühlbare Trockenheit und Härte seiner farbigen Welt drängt sich nur deshalb so lebhaft auf, weil diese Bilder nicht als das vor uns hintreten, was sie im Grunde sind: als Fresken, als dekorative Wandgemälde. Was im Staffeleibilde als Mangel erscheint, kann der angewandten Malerei unter Umständen zum Vorzuge gerechnet werden; wenigstens entspricht dies der heutigen Anschauung, die ich für meine Person freilich nicht vollkommen teile. Wer Goossens nach seinen Staffeleibildern beurteilen will, muß sich an seine frühere Produktion halten. In seinen früheren Gemälden, die Menschen und Menschengruppen im Innenraum und im Freien schildern, zeigt sich oft ein bemerkenswerter Reiz im Vortrag der Farbe, auch viel malerisches Gefühl und feine koloristische Empfindung. Die später hervortretende Härte dokumentiert sich hier nur gelegentlich in einem zu tief genommenen Schatten, in einem luftlosen Ton, aber in allem ist Charakter und Temperament. Wie ich höre, steht Goossens schon jetzt vor großen dekorativen Aufgaben. Kein Zweifel, daß er hier sein Können und seine Kraft erst voll bewähren wird. — W. FRANK.

FORTBILDUNGEN DES IMPRESSIONISMUS.

VON PAUL FECHTER.

Die Entwicklung des 19. Jahrhunderts, die auf allen Gebieten vom Allgemeinen zum Besonderen, vom Metaphysischen zum Empirischen, von der Philosophie zur Naturwissenschaft fortging, mußte auf dem Gebiet der Malerei fast mit Notwendigkeit zum Impressionismus und seiner äußersten Konsequenz, dem Neoimpressionismus führen. Der Geist der Analyse, der Zola zu dem Versuch des wissenschaftlichen Romans brachte, zeitigte hier den Versuch, „die künstlerische Aufgabe zu lösen durch die Einheit der Erscheinung für das passive Auge allein": die Analyse des Eindrucks wurde zur Grundlage der Form, das Objekt dominierte, insofern das Wesentliche der künstlerischen Tätigkeit die möglichst exakte, durch die Ergebnisse der Physiologie und Optik unterstützte Fixierung der Netzhautreaktion wurde. Die wissenschaftlichen Tendenzen der Zeitsituation forderten auch hier ihren Tribut.

Die Gegenbewegung konnte nicht ausbleiben. Der Akzent mußte eines Tages wieder von der Natur auf die Bildform, von dem passiven Analysieren auf ein produktives Formen verlegt werden. Dem Vorherrschen des Objekts erstand zunächst eine Reaktion im Gegenständlichen: jene Versuche, die man mit dem schönen Wort Neu-Idealismus bezeichnet hat, denen das spontan Sinnbildliche eines jeden, auch des naturalistischen Werks nicht genügte, die schon im Gegenständlichen ein Symbolisches wollten und so die heiteren Resultate eines sozusagen doppelten Symbolismus zeitigten. Erst nach diesem Umweg setzte das Stilsuchen ein, der

JOSSE GOOSSENS MÜNCHEN. Mutter und Kind am Tisch

JOSSE GOOSSENS—MÜNCHEN. »Nymphenburg im Herbst«

Wille zum bewußten Gesetz, in dem das Zeitgefühl seinen notwendigen Ausdruck finden sollte. Die Schwierigkeiten, die sich einem solchen bewußten Stilsuchen entgegenstellten, beruhten im wesentlichen auf dem Fehlen dessen, was die Voraussetzung des Stilwerdens der Vergangenheit bis zur Gotik gewesen war: auf dem Fehlen eines allgemeinen, die Gesamtheit umfassenden Daseinsgefühls, einer gemeinsamen gefühlsmäßigen Seelensituation gegenüber dem Sein, die über die nur wirtschaftlich und intellektuell bedingten Verknüpfungen der Gegenwart hinausgreift. Die merkwürdig durcheinanderschwankenden Resultate, die das Stilsuchen der Gegenwart gezeitigt hat, sind begründet in der Tatsache, daß die künstlerischen Menschen von heute vor der Aufgabe stehen, ein Formgesetz auf nur persönlichem Boden wachsen zu lassen und es doch zu der überpersönlichen Existenz der großen Stile zu steigern. Es ist bezeichnend, daß die stärksten Ergebnisse da zu Tage getreten sind, wo ein bestimmter Zweck als führendes Prinzip gegeben war, während innerhalb der freien Formung nur selten etwas über die persönliche Willkür Hinausgehendes entstanden ist.

In Frankreich hatte relativ früh eine Gegenbewegung gegen die Analyse des Impressionismus eingesetzt, ein Protest gegen die Verwischung der Grenzen zwischen Kunst- und Naturschönheit und ein Hervorheben der reinen Bildwerte, des Neuschaffens gegenüber dem bloßen Nachbilden. Am konsequentesten ward sie betont in dem Kreise Gauguins, der Schule von Pont Aven, die bewußt den Prinzipien der Impressionisten ihr synthetisches, vereinfachendes, auf Dekoration und Ausdruck zurückgehendes Kunstwollen entgegenstellte. Der Impressionismus um Monet zerlegte die Sichtbarkeit der Dinge in ihre einzelnen Farbenreize:

JOSSE GOOSSENS MUNCHEN. »BEI DEN MAJOLIKA-FIGUREN«

JOSSE GOOSSENS MÜNCHEN. »IM GARTEN AM LEVKOJENBEET«

JOSSE GOOSSENS MÜNCHEN.
»DAS PAPAGEIEN-STICKMUSTER«

Gauguin und die Seinigen hoben aus dem farbigen Eindruck den stärksten, bestimmenden Wert heraus, ordneten ihm alles übrige unter und ließen ihn nicht als Tusche, als Fleck, sondern als geschlossene Fläche sprechen. Das Bildgerüst des Impressionismus bestimmte der Rhythmus des Naturausschnitts und zwar im wesentlichen der farbige: Linie und Form traten als sekundäre Werte neben den primären Farbreizen in den Hintergrund. Die Schule von Pont Aven gab der Linie wieder ihr eigenes Recht, ließ sie als tätige Begrenzung der farbigen Flächen, als Ordnerin ihrer Quantitäts-Beziehungen sprechen — nicht nur als passives Resultat im Auge des Beschauers. Die Übereinstimmung mit dem Naturvorbild als Richtungsfaktor wurde verworfen: die Bildform bestimmte die Wertigkeit und die Relationen des Koloristischen. Nicht nur an der Nachbildung eines Naturausschnitts sollte das Daseinsgefühl des Künstlers zum Ausdruck kommen, sondern in den bedeutungslosen, aber doch bestimmten Beziehungen der Bildwerte zu einander, in dem rein Dekorativen, das der Impressionismus durchaus übersehen hatte. — Verwandter Art und doch schon dem Kernpunkt dieser Tendenzen ferner waren die Wege van Goghs und Paul Cézannes. Beide gingen ebenfalls über die Analytik des Impressionismus weit hinaus; beide aber weniger aus Prinzipien als aus persönlichen Instinkten und Notwendigkeiten. Van Gogh mußte die brennende Glut seines erlebenden Daseinfassenwollens zu immer stärkerer Abkürzung, Vereinfachung, Konzentrierung führen, zu einer Form, die das Impressionistische noch als Bindung, als Umweg empfand. Seine Synthese erwuchs nicht aus Erwägungen, sondern aus stärk-

JOSSE GOOSSENS MÜNCHEN. GEMÄLDE: »DAME IN WEISS MIT BLUMEN«

stem, innerem Zwang: er mußte eine knappere, schneller fassende Form finden, um den überquellenden Drang zu formen u. sich zu entlasten. Daß diese Wildheit zuletzt doch nicht Anarchie, sondern Gesetz, Schmuck, Dekoration wurde, war weniger Absicht als Schicksal: van Gogh war eines der großen formenden Zentren d. Menschheit, die das persönliche Erlebnis, indem sie sich gestaltend davon befreien, ganz von selbst zum Ausdruck einer unpersönlichen Gesetzmäßigkeit machen. Die teppichhafte Organisation van Goghscher Bilder, der Rhythmus, der noch seine wildesten Ausbrüche trägt und zu dekorativen Werten bändigt, war, obwohl in seinem Tiefsten begründet, bei der Arbeit mehr oder weniger Nebenumstand. Bliebe Cézanne, die

JOSSE GOOSSENS MÜNCHEN. »BEIM KASPERL-THEATER«
SÄMTLICHE BILDER AUS DER AUSSTELLUNG IN BRAKLS MODERNER KUNSTHANDLUNG-MÜNCHEN.

KOLLEKTIV-AUSSTELLUNG JOSSE GOOSSENS MÜNCHEN. GEMÄLDE: »EIN VOLKSFEST«

geheimnisvollste Erscheinung. Auch er stand dem Impressionismus nahe, um ebenso wie van Gogh über ihn hinauszugehen. Der Weg, auf dem er dies tat, ist darum weniger leicht zu fassen, weil er einmal von einer sehr persönlichen und sehr genialen, d. h. von allgemeinen Sehgewohnheiten freien Organisation des Auges bedingt war, andererseits der begrifflichen Erkenntnis gerade um seiner Unbegrifflichkeit willen am schwersten aufzuzeigen ist.

Der Impressionismus war neben manchem anderen ein Protest gegen das Begriffliche in der Malerei. Die Anschauung wurde wieder einmal betont: die Dinge sollten unabhängig von dem, was sie sind, von ihrer Bedeutung, rein, wie sie sich als Sichtbarkeitswerte darstellen, erfaßt, nur der optische Eindruck sollte künstlerisch verarbeitet und zu einer Einheit geführt werden. Das Begriffliche, die Intellektsbeimischung der Dinge, wurde bei dieser naturgemäß analytischen Bearbeitung soweit als möglich ausgeschaltet: lediglich ihre farbig räumliche Existenz ward berücksichtigt. In diesem gereinigten Anschauungsmaterial verblieb aber noch immer ein Zusatz von Intellektualismus — das, was Schopenhauer den Verstand nennt, jene Objekte formende, das rein sinnliche Anschauungsmaterial zu dinglichen Eindrücken verknüpfende und diese Eindrücke im Raum „vorstellende" Tätigkeit des Auges. Es blieb demnach die Konsequenz möglich, auch diesen Rest nicht anschaulicher Bestandteile aus dem optischen Material noch zu entfernen, die Anschauung noch weiter zu entintellektualisieren und nur das so gereinigte, nur sensualistische Material zur Bildformung zu verwerten — gewissermaßen die Passivität gegenüber dem Eindruck noch zu verstärken und auf diese Weise konzentrierteste Sichtbarkeit zu gewinnen.

Der Nachweis, daß Cézanne im einzelnen bewußt in dieser Form gearbeitet hat, ist, weil es sich im wesentlichen um die Konsequenz einer Augenorganisation handelt, nicht ganz leicht. Wer aber jemals vor allem Aquarelle von ihm auf ihre Besonderheit zu analysieren versucht hat, wird um die Erkenntnis nicht herumgekommen sein, daß sie aus einem weit konzentrierteren, weit mehr von allem nicht unmittelbar Sichtbaren befreiten Anschauungsmaterial geformt sind, als andere zeitgenössische Arbeiten. Die faszinierende Kraft seiner Werke basiert, wenn auch keineswegs lediglich, so doch sicher zum guten Teil auf diesem Zug, der mit dem, was van Gogh und Gauguin gegeben hatten, zur Grundlage einer neuen, dem Impressionismus entgegengesetzten Kunst geworden ist.

In Frankreich gehören die von hier ausgehenden Bewegungen größtenteils schon wieder der Vergangenheit an: zum wenigsten sind von ihnen aus bereits Fortbildungen nach neuen Zielen erfolgt: Klassizismus und mathematisches Gesetzsuchen, wie man es etwa bei Georges Braque findet, sind hinzugetreten zu dem widerspruchsvollen Bilde, das die nachimpressionistische Gegenwart dort bietet. Bei uns sind diese Dinge erst in den letzten Jahren aktuell geworden. Die verspätete Auseinandersetzung mit dem französischen Impressionismus verzögerte auch die Auseinandersetzung mit den Gegenbewegungen — trotz einzelner früherer Versuche — um fast zwei Dezennien. Heute trifft man die Spuren überall: Vereinigungen wie die „Brücke" in Dresden, die „Neue Secession" in Berlin, die „Neue Künstler-Vereinigung-München" sind, wie man sich auch zu ihren Resultaten stellen mag, als Symptome nicht zu übersehen. Die formalen Tendenzen, die sie vertreten, wirken in ähnlicher Richtung wie die Bestrebungen auf architektonischem und vor allem kunstgewerblichem Gebiet, nur daß eben der Zweckgedanke fehlt. Die Folge ist, daß zumal bei dem größtenteils begrifflichen Ausgang, den diese Bestrebungen genommen haben, Dekoration ohne dekorative Zweckbestimmung, gewissermaßen freies Kunstgewerbe, entsteht. „Man setzt Farbflächen gegeneinander so, daß jene unberechenbaren Gleichgewichtsgesetze von Farbquantitäten mit einem neuen Spielraum persönlicher Bewegungsfreiheit die starren wissenschaftlichen Gesetze der Farbqualitäten ablösen." Von solchen Grundsätzen aus (der Satz ist einem Katalog der „Neuen Secession" entnommen) kommt man ebensogut zu einem Bucheinband wie zu einem Bilde — vielleicht sogar noch besser, da alle vorherigen Theorien in der Kunst sehr vom Übel sind. Ob auf diesem Wege die Sehnsucht nach dem Gesetz, in dessen Notwendigkeiten das zeitgenössische Kunstwollen seinen stärksten Ausdruck findet, zu einem Resultat von bleibender Kraft zu kommen vermag, ob nicht vielmehr der gangbarste Weg zu diesem Ziel der war, den Hans von Marées ging, der das Allgemeine aus der immer tiefer bohrenden Versenkung in die Regionen der Seele fand, wo im Persönlichen das überindividuelle Gesetz in Kraft tritt — das bleibt zum wenigsten heute noch fraglich, wenn auch, in dem Tempo unserer Tage, die Entwicklung mit den Anzeichen der Entscheidung nicht gar zu lange warten lassen dürfte — zumal wenn wieder einmal ein stärkeres Daseinsgefühl erwächst, vor dem dann alle abstrakten Programme von selbst versinken. —

PAUL FECHTER.

BILDHAUER ANTON HANAK – WIEN. * *
»DIE FREUDE AM SCHÖNEN«. UNTERSBERGER MARMOR.
KOPF DER BRUNNEN-FIGUR IN LINZ AN DER DONAU.

ANTON HANAK.
PORTRÄT-BÜSTE
IN MARMOR.

ANMERKUNGEN ZU ANTON HANAK UND SEINEM WERK.

VON ARTHUR ROESSLER.

Meine Augen wurden des Staunens voll, als ich Hanaks steinerne Monumental-Gestalten zum ersten Male sah. Die alte deutsche Spruchrede fiel mir dabei ein: wer diese nackten Menschen sieht, dem brauchen die Augen nicht erschamen. Und doch hat Hanak seine Sinne nicht verraten, ist er ein großer Sinnlicher, darum eben ein Schöpfer; aber seine Sinnlichkeit ist von keuscher Artung. Der Stempel des Gemeinen fleckt ihm kein einziges Werk.

Er schrieb in sein Tagebuch, das selbst auch ein ergreifendes Werk ist: „Reinen Herzens trete ich allem entgegen und überlasse mich dem Schicksal. Eine unsichtbare Hand lenkt mich und durch ihren Willen schaffe ich. Nichts darf an mir vorbei, ohne meine Sinne zu wecken. Was auch geschehen mag, alles wird von Gott geleitet und dem Menschen zu seinem Leben beigegeben. Das Schöne zu erfassen und festzuhalten, ist meine Bestimmung." —

Von einer starken Zuversicht auf die hohe Bedeutung seiner Berufung und seines Tuns erfüllt, hat Hanak bisher noch jedesmal in einer Rede, so höflich er sie vermochte, den verschiedenartigsten Versuchern die Erfüllung ihrer Wünsche verweigert; er sprach die Abweisung leichthin mit geschürzter Lippe, aber gleichsam rot unterstrichen. Die künstlerische Tätigkeit gehört bei ihm zu den naturnotwendigen Funktionen, ist daher stets der gesetzmäßige Ausdruck seines Wesens.

Innerlich, seelisch gänzlich ohne Pose, aber voll eines großen Pathos, will Hanak nichts von der Welt, „stellt" er sich keine „großen Aufgaben" (und läßt sich keine stellen), will er nicht „wirken", hat er keine Hintergründe, keine moralischen Absichten, sondern das spezifisch künstlerische, inbrünstige Verlangen, als Kraftentfalter, Lustauslöser das Werk zu schaffen.

Hanak schafft seine Menschen-Gestalten nach seinem inneren Ebenbilde: ernst von Wesen, mit der Gabe zu einer Heiterkeit von schier grimmiger Wucht. Sie wollen als Grenzsteine für suchende Menschen am

Wege stehen, „stürmenden Gewalten sehnsüchtig trotzend", und gehören einer Sippe an, die dem Geschlechte ebenbürtig ist, das in der Sixtina den Besucher mit Größenschauer anhaucht. Wenn Buonarottis Sklaven von der Decke der Sixtina herniedersteigen und vor Hanaks „Giganten" hintreten könnten, würden sie sich freundlich angemutet fühlen und zur Achtung gezwungen; denn schöne Kraft allein imponiert der kraftvollen Schönheit. — Neben anderen Vorzügen ist Hanak auch die seltene Tugend des künstlerischen Gewissens zu eigen. Gewissen muß dem wahrhaften Künstler zu eigen sein. Das Bild wird in einem geheimnisvollen Augenblick unwandelbar, die Statue erstarrt im gleichen seltsamen Augenblick. Wehe, wenn das Werk dann unvollkommen ist! Als Krüppelwesen verharrt es in einem ungewissen Zwielicht, schändet mit seinem Unglück den Künstler und schreckt den Beschauer. Mit meisterlichem Können gepaarte Gewissenhaftigkeit allein vermag uns vor diesem verletzenden Schrecken zu bewahren. — Mit sich und enormen Steinblöcken allein, lauscht der Künstler in seine und ihre Tiefe, erkennt die künstlerische Form im verdichteten krystallinischen Gefüge und arbeitet sie mit mächtigen Fäustelschlägen daraus hervor. — Er ist ein wagemutiger Täter. Andere sind besorgt, wie sie ihr kleines Gebiet vermarken, und modeln an sich und den Dingen in feiger Qual und verdammen laut, wonach sie heimlich doch gelüstet, und machen glatt und sauber ihre Arbeit, weil die kleinlich glatte Sauberkeit die Vornehmheit der künstlerisch Armen ist. Er aber wagt die Tat, auch wenn sie rauh und mächtig ist, denn er hat die Kraft. Wer die Tat nicht tut, hat nie die Kraft gehabt, sie zu tun. — Ich mag nicht wahrsagerinnenmäßig auf mehrdeutige Kennzeichen hin Trugschlüsse bauen, glaube aber, daß ein so lauteres und erlauchtes Werk wie Hanaks Brunnenfigur für Linz, für alle Zeiten geschaffen ist, daß es den Kunstsinnigen aller Zeiten als Symbol der „Freude am Schönen" bedeutsam sein kann und das stets mäkelnde Beckmessertum zum Schweigen bringen muß, das den Mund gern mit Rat, Rüge und Richtspruch vollnimmt. — Auch all seine anderen Steingebilde sind schön, mitunter von urzeitlicher Einfachheit, aber immer von jener Kraft in Form gebracht, welche die Schönheit brütet und gebärt. —

ANTON HANAK. MODELLFIGUR: DENKMAL »OESTERREICH«

BILDHAUER ANTON HANAK WIEN.

»DIE FREUDE AM SCHÖNEN«. UNTERSBERGER MARMOR. BRUNNENFIGUR IN LINZ A. D. DONAU.

Von still beseligender Schönheit sind die Männer- und Frauenantlitze, die Hanak aus dem körnigen Stein erlöst. Sie sind großzügig, gleichsam aufgeräumt, mit klar geordneten Flächen und Linien, wie sie das Vorland des Gebirges zeigt. Da keine Freude in der Welt ist, die nicht ihr Leid auf dem Rücken trüge, schuf Hanak allerdings auch Menschengesichter, die wie in einem beflorten Licht bleich schimmern und wundersam ergreifenden Ätzplatten des Schmerzes gleichen.

Anton Hanak ist ein Künstler, nicht nur ein Bildhauer. Damit habt ihr Alles in Einem. Und er ist so schämig oder kräftig, sich nie als „verkannter" Künstler zu gehaben, obwohl ihn, der hart und herb ist, alle aus weichteigigem Zeug gemachten Leute noch nicht erkannten. Als Oesterreicher versteht zwar auch er das „Raunzen", aber er hebt es nur über unpersönliche Mißstände an, denn, was er als Künstler braucht, hat er, und als Mensch begnügt er sich mit dem Wenigsten. Er ist mit lauterstem Fühlen und Denken unablässig am Werk, und wird es immer schöner und mächtiger gestalten.

Mit diesen Randglossen mag es für diesmal sein Bewenden haben. Man darf es dem Kritiker nicht verargen, wenn er ein Ding als anstößig langweilig voll Unmut kurzweg abfertigt, woran einer, der sich Künstler zu sein dünkt, seine Hoffnung knüpfte, aber man darf es dem Kritiker auch nicht verargen, wenn er einmal mit „feuriger Zunge" redet, denn zum einen ist ihm nur zu oft, zum andern aber so selten Anlaß und Gelegenheit gegeben. — A. R.

BILDHAUER ANT. HANAK-WIEN.

WEIBL. TORSO. UNTERSBERGER MARMOR.

ARCHITEKT INO A. CAMPBELL u. MALER J. MOESSEL.
»ODEON-KASINO«. IN EINER DER ERKER-LOGEN.

ARCH. I. A. CAMPBELL U. MALER J. MOESSEL. »Odeon-Kasino«. Blick zur Türwand.

DAS NEUE „ODEON-KASINO" IN MÜNCHEN

VON ARCHITEKT INO A. CAMPBELL.

Eine neue Schöpfung Campbells kann immer auf Beachtung rechnen; die vorliegende um so mehr, als der Architekt sich hier so ziemlich von seiner liebenswürdigsten, witzigsten Seite gezeigt hat. Geist und künstlerische Laune sind ja die ständige Mitgift, mit der er seine Schöpfungen ausstattet. DasOdeon-Kasino nimmt aber unter ihnen mit der scherzhaft-phantastischen Keckheit und der sprühenden Bizarrerie seiner dekorativen Einfälle eine bemerkenswerte Sonderstellung ein.

Man erinnert sich noch vom Jahre 1908 jenes aparten Holzbaues mit vorgelagertem Säulengang, der sich vornehm, die großen, tief herabreichenden Fenster diskret verhüllt, inmitten des Jahrmarkttreibens im Ausstellungspark erhob. Er beherbergte das Park-Kasino. Zu Sekt und anderen kostspieligen Dingen sah hier die Münchner und die fremde Lebewelt auf schmalem Podium ein ausgewähltes Variétéprogramm sich abwickeln. Der Erfolg war gut, die Polizei half ihm mit einem Verbote noch kräftig nach. So entstand, nachdem die Bedürfnisfrage zwar nicht von der Polizei, dafür aber von zahlreichen Freunden der zehnten Muse bejaht war, der Gedanke, dieses Unternehmen dauernd für München zu retten. München besitzt zwar einige große Variétés; für besseres Publikum kam indes fast nur das Deutsche Theater, der heitere Barocksaal an der Schwanthalerstraße, in Betracht. Aber es war schon bisher keine Frage, daß Vorführungsart und Programm des Deutschen Theaters sowohl nach der Seite der künstlerischen Qualität wie der Intimität einer Steigerung wohl fähig und bedürftig gewesen wären. Diesem Mangel eines wirklich vornehmen Souperlokals mit Variété-Vorführungen abzuhelfen, ist das Odeon-Kasino, das Schwesterlokal zur Schleich'schen Odeon-Bar, bestimmt.

Die Raumfrage wurde durch einen außerordentlich günstigen Zufall erledigt. Sie wäre ohne diesen, da es sich nur um eine zentrale Lage in vornehmer Umgebung handeln konnte, wohl nur sehr schwer zu lösen gewesen.

Die Hofmöbelfabrik Anton Pössenbacher, der Odeon-Bar gegenüber gelegen, plante schon

ARCH. I. A. CAMPBELL u. J. MOESSEL.
»ODEON-KASINO«. EINE DER RUNDEN LOGEN.

I. A. CAMPBELL u. MALER J. MOESSEL.
»ODEON-KASINO«. EINGANG UND MITTEL-LOGE.

1. A. CAMPBELL U. MALER J. MOESSEL. »Odeon-Kasino«. Die Logen.

seit einiger Zeit eine Verlegung ihrer Verkaufsräume samt Eingang von dem passantenarmen Wittelsbacherplatze zur belebten Briennerstraße. Die durch solche Verschiebung freiwerdenden Räume wurden für das neue Odeon-Kasino alsbald gesichert.

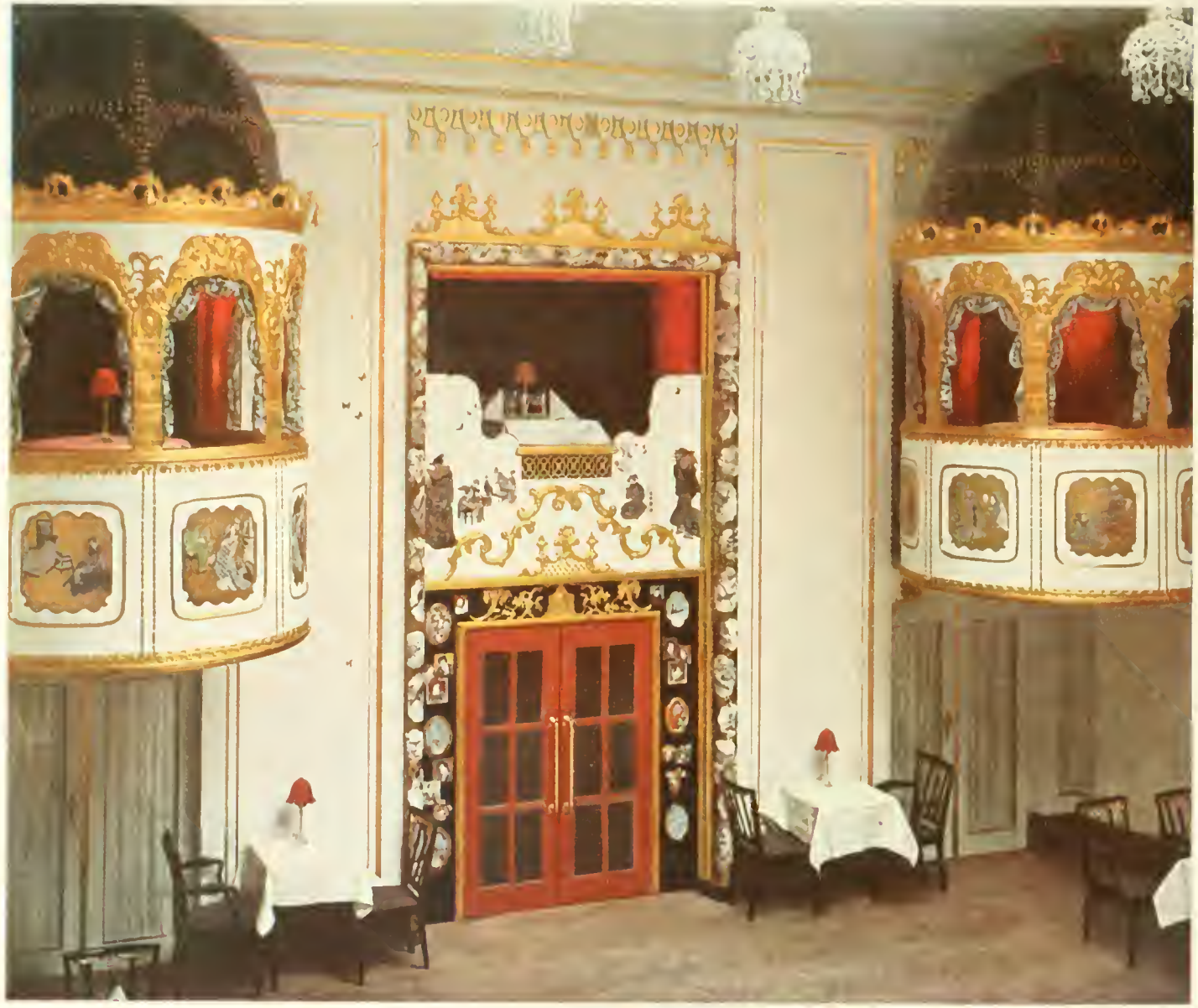
Etwas Idealeres als diese Räumlichkeiten konnte sich das neue Unternehmen nicht wünschen. Es gewann einen gewaltigen Lichthof, eine daran anstoßende, acht Meter hohe Halle mit geschnitzter Treppe und mächtigem Kamin, und außerdem noch Platz genug für Vestibül, Logen, Galerien, für Garderobe und Wirtschaftsräume. Es gewann ferner eine sehr vornehme Umgebung und blieb zugleich in unmittelbarer Nähe der Odeon-Bar.

Um es kurz zu machen: Das Kasino wurde im November 1911 eröffnet. Zunächst freilich ohne Konzession für den Variétébetrieb, getreu dem denkwürdigen Worte des Münchener Polizeipräsidenten: „Solange ich am Ruder bin, wird München kein Nachtleben haben". Aber das steht auf einem anderen Blatte.

Heilmann und Littmann führten die baulichen Arbeiten aus, Anton Pössenbacher die gesamte Innen-Dekoration. Von Campbell, der seit einigen Jahren künstlerischer Mitarbeiter der Firma Pössenbacher und in München ansässig ist, rührt die detaillierte architektonische und dekorative Durchbildung der so gegebenen Räume her. Er ist also für das Wichtigste, für die ästhetische Erscheinung der Lokalitäten, künstlerisch verantwortlich.

Vielleicht muß aber erst noch kurz skizziert werden, worin die Gunst der Räumlichkeiten eigentlich bestand. Hauptsächlich, denke ich, in der lebhaften und architektonisch höchst reizvollen Beziehung zwischen dem erwähnten Lichthof (jetzt Hauptsaal des Kabaretts) und der anstoßenden großen Halle, die weitere Restaurationslokalitäten und viele lauschige Ecken für stimmungsvolle Abendessen zu Zweien enthält. Vom Lichthofe aus führt eine breite offene Treppe in zwei Absätzen zu der Halle hinauf. Die Grenze zwischen beiden bildet eine Reihe von vier Pfeilern; die beiden mittleren rahmen

ARCHITEKT
J. A. CAMERLOHER
UND MALER
JUL. MOSSNER



AUS DEM
ODEON CASINO
IN MÜNCHEN

ARCH. I. A. CAMPBELL u. MALER J. MOESSEL.
AUS DEM »ODEON-KASINO«. PFEILERSPIEGEL UND LOGEN.

INO A. CAMPBELL—MÜNCHEN. »ODEON-KASINO«. ZELTSITZE. AUSF: PÖSSENBACHER WERKSTÄTTEN—MÜNCHEN.

die Treppe ein und rahmen zugleich den reizvollen Durchblick vom Kabarettsaal zur Halle. In diesen Durchblicken und in dem höchst lebendigen Grundrisse der Halle liegt die Gunst der Örtlichkeit. Fast jeder Tisch lehnt sich an eine Wand oder ist in einer Nische geborgen; auf diese Weise ist die so beliebte Geschütztheit des Sitzes erreicht. Und doch bleiben alle Besuchergruppen durch das Auge in steter Beziehung, und das gibt die nicht minder notwendige Empfindung der Geselltheit.

Der Architekt hat das System der pikanten Durchblicke nur seinerseits noch sehr bereichert. Er legte in eine Wand des Lichthofes zwei gedeckte Galerien, die eine ganze Reihe architektonischer Punkte für geschützte und ausblickreiche Vorzugssitze liefern; er hängte außerdem rechts und links vom Eingang in die Saalecken entzückende, leichtsinnige Lauben, die wie Käfige in der Höhe schweben und deren kokett geschmückte Bogenfensterchen weiblichem Toilettenreiz den schönsten Rahmen geben. Da ist überall an diesen Plätzen ein wenig polizeilich erlaubte Heimlichkeit, überall die Gelegenheit, mit koketter Pose einen behandschuhten Arm auf die Brüstung zu stützen und in gegenüberliegenden hohen Spiegeln die Straußenfeder an eigenen und besonders an fremden Hüten nicken zu sehen. Dazu gesellt sich zwischen den besagten Käfigen über dem Eingang noch eine besondere offene Loge, deren Brüstungslinien so raffiniert auf Ergänzung durch mondäne Toilettenlinien berechnet sind, daß sie ohne elegante weibliche Besetzung leer und fragmentarisch wirken. Man kann dem Ganzen wohl nachsagen, daß selten ein architektonisches Gefüge plauderhafter und mehr auf Geselligkeit angelegt war als dieses. Campbell hat mit überlegener künstlerischer Laune Kabarett-Architektur getrieben; die Muse der Baukunst hat sich von ihrer jüngstgeborenen Schwester, der zehnten, den Griffel führen lassen.

Insbesondere auch bei der Dekoration des Hauptsaales. Weiß ist die Hauptfarbe, Gold begleitet die Linien der Stuckornamentik, Rot glüht das Innere der Käfige, Schwarz kehrt, paradox und pikant, an verschiedenen ebenen und gerundeten Flächen wieder. Alle drei Farben, Schwarz, Rot und Gold, finden sich in der prächtigen englischen Tapete zusammen, die, nach chinesischen Mustern hergestellt, die Innenwände der Galerien deckt.

Und der „Stil" der Dekoration? China, Barock, Campbell? Keines von dreien und alle zusammen.

Es stand Kabarett-Architektur in Frage. Dazu ist das moderne Kunstgewerbe zu tüchtig, moralisch zu einwandfrei, zu gesinnungsvoll, zu staatserhaltend. Irgend ein stilistischer Leichtsinn mußte geschehen, um einen heiteren, lächelnden, übermütigen, subversiven Zierat erstehen zu lassen. Campbell, der Ernste, fand ihn, indem er Barock und China mischte, indem er mongolische Jovialität und Bizarrerie sich mit der eleganten, höfischen Heiterkeit des 18. Jahrhunderts verbinden hieß. Und die Mischung ist gelungen. Man merkt die Verschiedenartigkeit der Bestandteile erst bei genauerem Hinsehen, keineswegs an irgend einem Unlustgefühl. Ich möchte betonen, daß das ganze Arrangement in seinem Geiste doch durchaus Campbell und zwanzigstes Jahrhundert ist. Es ist Campbell mit einer Dosis China, mit einem Spritzer Barock, neuer Geist, der sich alte Motive mit überlegener Laune dienstbar gemacht hat.

Und mit welcher Laune! Vergoldetes weißes Fransenornament hängt rings an den Wänden vom Plafond herab, der für das Barock charakteristische Tanz geschwungener Linien krönt die hohen Spiegel in der Hauptwand des Saales. Die Füllungen unter den Bogenfenstern der hängenden Lauben tragen Goldbemalung, und auf diese sind ausgeschnittene Figuren aus schönen japanischen Holzschnitten aufgeklebt. Die Lauben selbst haben ganz das Spielzeugmäßige chinesischer Architektur, an die sie besonders auch durch den lackroten Innenanstrich und die figurenreiche Innenbemalung der Kuppeln erinnern. Ist schon der Gedanke, Holzschnittfiguren auf architektonische Flächen zu kleben, außerordentlich chinesisch, so sind es die Brüstungslinien der Loge über dem Eingang noch mehr. Und gerade sie stoßen hart mit einem ausgesprochenen Barockornament zusammen, mit dem sie die beste Nachbarschaft halten. Es ist eine ununterbrochene Reihe architektonischer Bonmots — das Wort „Witze" wäre viel zu stark —, geistreicher, blitzender Wendungen und Gedanken.

Und doch geschieht das Wunder, daß die Wirkung des Ganzen feudal und vornehm bleibt, geschmackvoll bis in die letzte Schwingung des Ornamentes hinein. Wenn etwas an Campbell den Engländer verrät, so ist es diese ererbte und jeder Anfechtung überlegene Sicherheit des Geschmackes, die alles wagen kann, ohne zu entgleisen. Er hat seine Aufgabe im Kern erfaßt und gelöst: Mit Grazie leichtfertig, mit Leichtfertigkeit künstlerisch zu wirken.

Die Halle blieb im ganzen, wie sie war; Campbell hat sie selbst vor zehn Jahren entworfen. Sie bekam nur einen gewaltigen gläsernen Lüster und an der Hinterwand eine Reihe

reizend ausgeschlagener Nischen unter roten Baldachinen. Das Treppengeländer konnte umso eher bleiben, als es in seiner Schnitzarbeit entfernt an chinesische Motive anklingt.

In der ganzen Dekorationsfrage, besonders bei der Bemalung der Kuppeln in den Ecklogen, hatte Campbell an Julius Moessel einen sehr wertvollen Mitarbeiter. Hervorragende Leistungen auf dem Gebiete dekorativer Malerei haben den Ruf dieses Künstlers längst begründet und gesichert. Ich erinnere nur an seine Mitwirkung bei der Ausstattung verschiedener Littmann'scher Theater und an seine außerordentlichen dekorativen Leistungen im Ehrensaale der Schackgalerie. Seine Vorzüge sind ungewöhnlicher Reichtum an Einfällen, feinste stilistische Empfindung, eine erstaunliche Wandlungsfähigkeit den verschiedenen Problemen gegenüber und ein Gefühl für Farbe und Komposition, um das diesen genialen Dekorateur mancher Kollege von der „reinen" Malerei beneiden könnte.

So haben alle Beteiligten an einem prächtigen Stück Arbeit ihr bestes getan. Nur die Polizei spielt vor der Hand noch nicht mit. Durch Verneinung der Bedürfnisfrage sucht sie wenigstens den Kabarettbetrieb hintanzuhalten und damit München um ein vom vornehmen Publikum intra et extra muros begehrtes Unternehmen zu bringen. Hoffen wir, daß sie sich zu dem Zeitpunkte, da diese Zeilen dem Leser vorliegen, darauf besonnen hat, daß ihre Hauptaufgabe doch nicht die einer Spielverderberin ist. — WILHELM MICHEL MÜNCHEN.

ARCHITEKT I. A. CAMPBELL-MÜNCHEN.

»ODEON-KASINO« AUFGANG ZU DEN LOGEN.

TH. VEIL & GERHARD HERMS—MÜNCHEN.
HAUS BOEHM, HÖLLRIEGELSKREUTH BEI MÜNCHEN.

THEODOR VEIL & G. HERMS—MÜNCHEN. Haus Boehm, Höllriegelskreuth.

VIER NEUE FAMILIENHÄUSER.

ARBEITEN DER ARCHITEKTEN TH. VEIL & G. HERMS MÜNCHEN.

Es ist nicht allzulange her, daß die Architekten meinten, ihre künstlerische Aufgabe höre im Grunde hinter der Fassade auf. Wenigstens dann, wenn es sich nur um schlichte Privathäuser handelt, nicht um Repräsentationsbauten mit prunkhaften Festsälen und Treppenhäusern. Noch ein Klenze hatte von einer Kultur der Wohnung kaum einen Begriff, er fügt das Innere ins Gehäuse der Fassaden hinein, wie's eben passen wollte, und man könnte ein Buch schreiben über die Schildbürgereien und Zweckwidrigkeiten, die in jener Zeit der „Erneuerung unserer Baukunst" auf solchem Felde geleistet worden sind. Das ist heute anders geworden. Der moderne Architekt baut das Haus von innen nach außen und sieht seine vornehmste Aufgabe in der Herstellung einer vollkommenen Harmonie von Zweck und Form. Im Zeitalter der Technik hat die Erkenntnis, daß das Sinngemäße immer seine eigene Schönheit hat, mehr und mehr an Geltung gewonnen, und namentlich auf dem Gebiete des Wohnhausbaues, der „Villa", — ein sehr mißbräuchlicher Ausdruck, nebenbeigesagt! — haben unsere jüngeren Architekten aus solcher Erkenntnis die Grundlage eines Stils gemacht. Sie halten es unter ihrer Würde, bei der räumlichen Einteilung eines solchen Baues den intimsten Lebensgewohnheiten, dem Beruf und inneren Wesen des Bauherrn Rechnung zu tragen, ja sie setzen ihre beste Kraft nach dieser Seite hin ein. Unter den ungezählten neuen Familienhäusern der Villenorte z. B., die München in weitem Umkreis jetzt umgeben, finden wir interessante Belege für dieses Streben in Fülle und in jenen Zonen liegen auch drei von den vier Neubauten der jungen Münchner Baukünstler Theodor Veil und Gerhard Herms, von denen hier kurz die Rede sein soll.

Theodor Veil hat sich seine Sporen schon

gelegentlich der Ausstellung München 1908 verdient und dort den Repräsentationsraum der Abteilung für Konfektion in einer Weise ausgestattet, daß ihm bei jenem allgemeinen Wettstreit der Münchner Architekten widerspruchslos der Ruhm zuerkannt wurde, eine der besten und originellsten Schöpfungen geleistet zu haben, die unter mehr als viertehalbhundert künstlerisch ausgestatteten Räumen überhaupt zu sehen waren. Er verband formale Klarheit und Einfachheit mit gefälliger Eleganz, sein Stil wirkte als unmittelbarer Ausdruck seiner Zeit. Die „Modernität" war nicht gewaltsam unterstrichen, wie bei mancher derartigen Arbeit in der Nachbarschaft, sie war zwanglos aus dem Willen des Architekten gewachsen, sie war echt. — Und das sind Eigenschaften, die man auch ausnahmslos den hier in Rede stehenden Arbeiten nachrühmen muß.

Das Haus F. Boehm steht nahe dem Stilrand des Isartales etwa 10 Kilometer südlich von München bei Höllriegelskreuth mitten in einem Fichtenwalde. In dieser ernsten und schönen Umgebung war eine große Schlichtheit

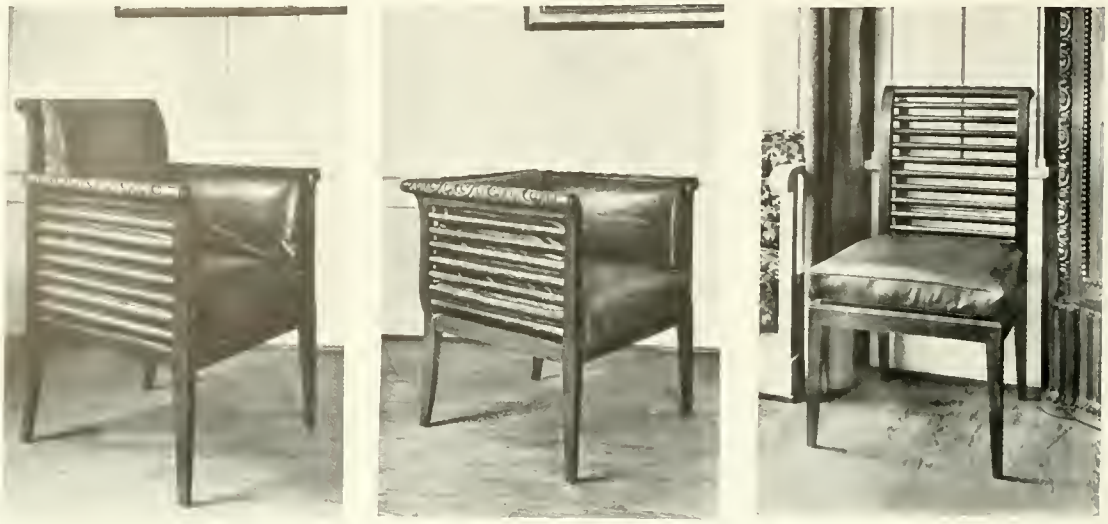
TH. VEIL & G. HERMS. VORPLATZ IM HAUSE BOEHM

THEODOR VEIL & G. HERMS IN MÜNCHEN.
VORPLATZ IM HAUSE BOEHM, HOLZWERK WEISSLACKIERT.

TH. VEIL & G. HERMS-MÜNCHEN.
WOHNZIMMER-ERKER IM HAUSE BOEHM.

TH. VEIL & G. HERMS- MÜNCHEN. WOHNZIMMER IM HAUSE BOEHM.

LEDERSOFA UND WAND-TISCHCHEN.



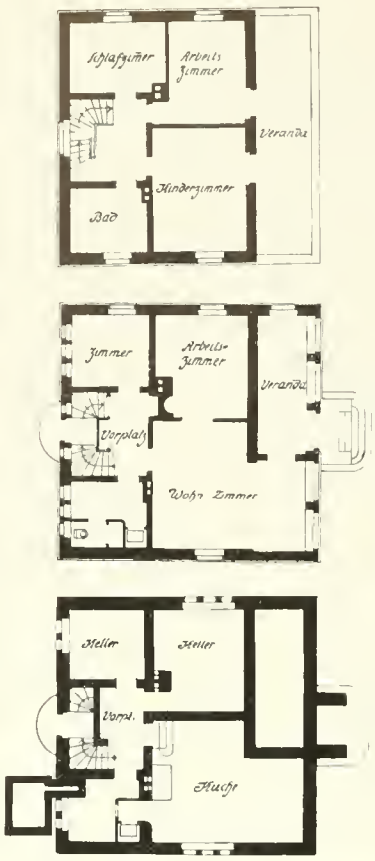
TH. VEIL & G. HERMS—MÜNCHEN. Stühle aus dem Wohnzimmer Boehm.

der äußeren Form ebenso geboten, wie eine kräftige Betonung der Horizontale im Gegensatz zu den lotrecht aufstrebenden Stämmen. Die Nähe des Waldes hat dann das Bedürfnis nach reichlicher Lichtzufuhr ergeben, das in den stattlichen Ausmaßen der Fenster zum Ausdruck kommt; sie beeinflußte wohl auch die Ausstattung der Wohnräume im Erdgeschoß, die besonders hell und freundlich gehalten ist, wie ihre ganze Anordnung. Diese ist so zugeschnitten, daß der von den grünen Fichtenmauern geschützte Garten als eine Erweiterung des Hauses gelten kann. Diese Parterreräume sind trotz der nicht eben bedeutenden Grundfläche groß und wohnlich. Das Hauptgelaß bildet ein Speise- und Wohnzimmer, das mit großem Geschick den verschiedensten Zwecken angepaßt ist. Von den fünf breiten, in eigen-

BECHSTEIN-PIANO IN NUSSBAUM MATT.

TH. VEIL & G. HERMS MÜNCHEN.
GESCHLOSSENE VERANDA. HAUS BOEHM.

artiger Weise vierfach geteilten Fenstern der Südfront, führen zwei das Licht in eine tiefe, in ihrer Ausstattung ganz vom übrigen Wohnzimmer unterschiedene Nische dieses Raumes, die drei anderen in eine geräumige, helle, geschlossene Veranda, von der man über eine niedrige, vorgelagerte Treppe in den Garten gelangt. Im Osten schließt sich an die große Wohnstube das Arbeitszimmer des Hausherrn an. Vorplatz und Treppe nehmen so wenig Raum als nur möglich ein, ohne daß die Bequemlichkeit oder die behagliche Stimmung dabei gelitten hätte. So sind für das häusliche Leben, für den geselligen Verkehr der Familie, schöne und ausreichende Räume gewonnen und durch die geschmackvoll kluge Innendekoration ihrem Zweck nach ganz besonders gut angepaßt. Das Wohn-Zimmer ist weiß vertäfelt, durch Leisten in schmale hohe Felder geteilt, die hin und wieder durch kannellierte Pfeiler unterbrochen werden, die Decke ist glatt und weiß; eine schlichte Hohlkehle verbindet sie mit der Täfelung. Auf diesem hellen Grunde stehen dunkle Nußbaummöbel von gediegen einfachen, runden Formen, die feine Schnitzerei schmückt. Grün ist das Leder der Stuhlkissen, der Sophas, von mattem weichen Grün sind die Vorhänge und die Schleier der ebenfalls zierlich aus Nußbaumholz geschnittenen Hängelampe für elektrisches Licht. Als besonders originelle Möbelstücke sind der Büfettschrank und das Pianino zu erwähnen. Der erstere, mit etwa halbkreisförmigem Querschnitt, hat die Aufgabe, nach dem Speisen alles Gerät, das an Eßzimmerzwecke erinnert, aufzunehmen und so eben dem Eßzimmer wieder das Aussehen eines allgemeinen Wohngemaches zu geben. Das Pianino, mustergültig einfach, wirkt überaus nobel mit seinen geschnitzten Leuchtern aus schwarzem Holz.



TH. VEIL & G. HERMS. HAUS BOEHM. HÖLLRIEGELSKREUTH BEI MÜNCHEN.

TH. VEIL & GERH. HERMS–MÜNCHEN.
HAUS FRAU L. v. SCHAUROTH, FRANKFURT A. M.

TH. VEIL & G. HERMS MÜNCHEN. Haus L. v. Schauroth – Frankfurt a. M.

Die erwähnte Nische ist lustiger und bunter gehalten: Mächtige Sitzmöbel, mit geblümter Kretonne bezogen, stehen auf einem eirunden, in den Farben dieser Bezüge eigens für den Raum gewebten Teppich. So bildet die Nische einen Raum für sich und bereichert das Ganze in seiner malerischen Wirkung. Das Obergeschoß springt nach Süden um die Tiefe der Veranda und Wohnzimmernische zurück, sodaß deren Decke den Boden einer großen, von den Schlafzimmern aus zugänglichen Terrasse bildet. Dadurch gewinnt das Haus von außen auch jene kräftige Horizontalgliederung. Die Form des mit alten dunklen Ziegeln gedeckten Daches ist aus der Abbildung ohne weiteres sichtbar.

Ganz anders lagen die Aufgaben für den Architekten bei dem Haus L. v. Schauroth in Frankfurt a. M. Es ist für eine einzelne Dame gebaut, die dort mit ihrem jungen Sohne lebt, eine Künstlerin, die erstens ein geräumiges, auch für Pferde-Modelle zugängliches Atelier und Räume für ein reiches, geselliges Leben verlangte. Das Haus steht auf ziemlich knappem Grundstück am Schaumainkai und ist ein Eckhaus an der Morettostraße. In dieser anspruchsvoll vornehmen Lage war auf sehr vielerlei Wünsche und Vorschriften Rücksicht zu nehmen, Anbauten aller Art waren ausgeschlossen, und so war die Lösung der Raumfrage für den Architekten recht schwierig — zumal, was das Atelier anging. Er half sich in ingeniöser Weise, indem er von der Rückseite des Hauses an eine Rampe zum Souterrain hinabführte und das Atelier dort in die Tiefe verlegte. Das Erdgeschoß sollte ganz für gesellige Zwecke reserviert bleiben. So wurden auch hier Vorplatz und Stiege aufs möglichste reduziert, und den Hauptteil des Parterres nimmt eine stattliche Halle mit altem Marmorkamin ein, aus der man durch drei Bogenöffnungen in das Speisezimmer gelangt. Die Möbel des Speisezimmers, nach den Entwürfen der Herren Veil und Herms in Arbeit gegeben, sind leider

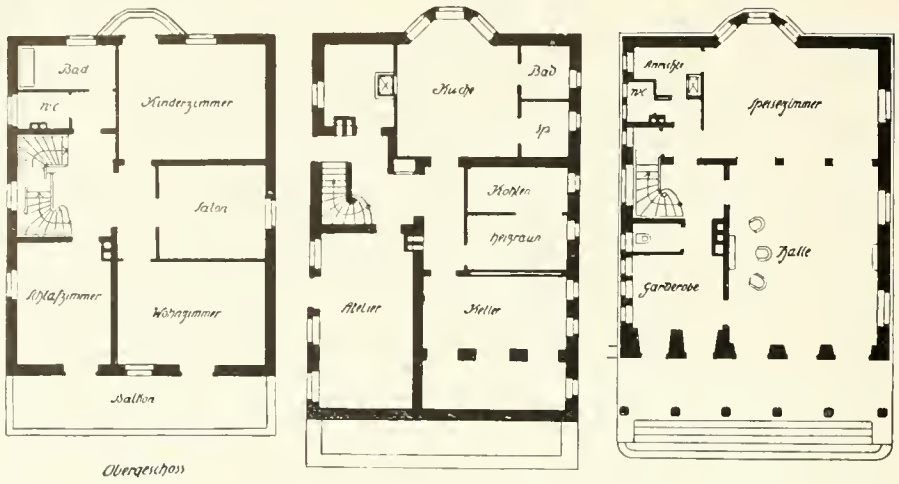
TH. VEIL & G. HERMS – MÜNCHEN. Haus Frau L. v. Schauroth.

noch nicht fertig. Schwere Portieren schließen nach Bedarf die Halle vom Speisezimmer ab. Im Äußeren imponiert das Haus gerade in dieser sonst durch üppigere Bauten auffallenden Lage durch vornehme Einfachheit der Formen, wie des Materials. Sechs Säulen aus Muschelkalk tragen einen Balkon von der ganzen Breite der Hauptfassade, zu dem man von den intimeren Räumen des ersten Stockwerks gelangt; seine glatte Umfassung zeigt als einzigen Schmuck ein steingehauenes Wappen. Das Haus hat lichtgrauen Putzton, dunkelgrüne Läden und ein rotes Ziegeldach und ist von einem weißen Holzgitter mit Steinpfeilern umschlossen. Es ist, als solle mit dieser Umfriedung noch einmal betont werden, daß die Geister dieses Hauses anderer Art sind, als die der Nachbarschaft.

Weniger komplizierte Umstände bedingten das Haus Dr. Schneider in Solln, einem der südlichen Vororte Münchens. Das normale Familienhaus einer Villenkolonie, das vor allem reichliche und zweckmäßig angeordnete Räume — acht Zimmer und eine Diele — enthalten sollte. Auch hier steht das Erdgeschoß in inniger Beziehung zum Garten, mit dem es durch eine breite, der Straßenfront vorgelagerte Terrasse verbunden ist. Von der letzteren führen Stufen direkt in den Garten hinab. An der Südwestecke des Parterres war ein Blumenzimmer mit reichlicher Lichtzufuhr gewünscht, eine Art von geschlossener Veranda oder Wintergarten. Der Architekt gab diesem Raum an der Frontseite drei dicht aneinanderliegende, durch schlanke Kunststeinsäulchen getrennte Fenster und wiederholte dies hübsche Fenstermotiv an der anderen Ecke der Front, jenseits eines in die Terrasse vorspringenden Wohnerkers, der in der Höhe des ersten Stockwerks einen Balkon trägt. Dadurch gab er dem an dieser Ecke liegenden Speisezimmer ebenfalls reiches Licht. Der Wohnerker bildet einen Teil des Herrenzimmers, das von der Diele, wie von der Terrasse aus zugänglich ist. Von jener aus gelangt man, wie vom Speisezimmer auch, in den Salon, sodaß die ganzen Erdgeschoßräume untereinander die bequemste Verbindung haben. Auch die Diele, nach der

TH. VEIL & GERHARD HERMS MÜNCHEN.
HAUS SCHAUROTH. BLICK IN DIE SÄULEN-VORHALLE.

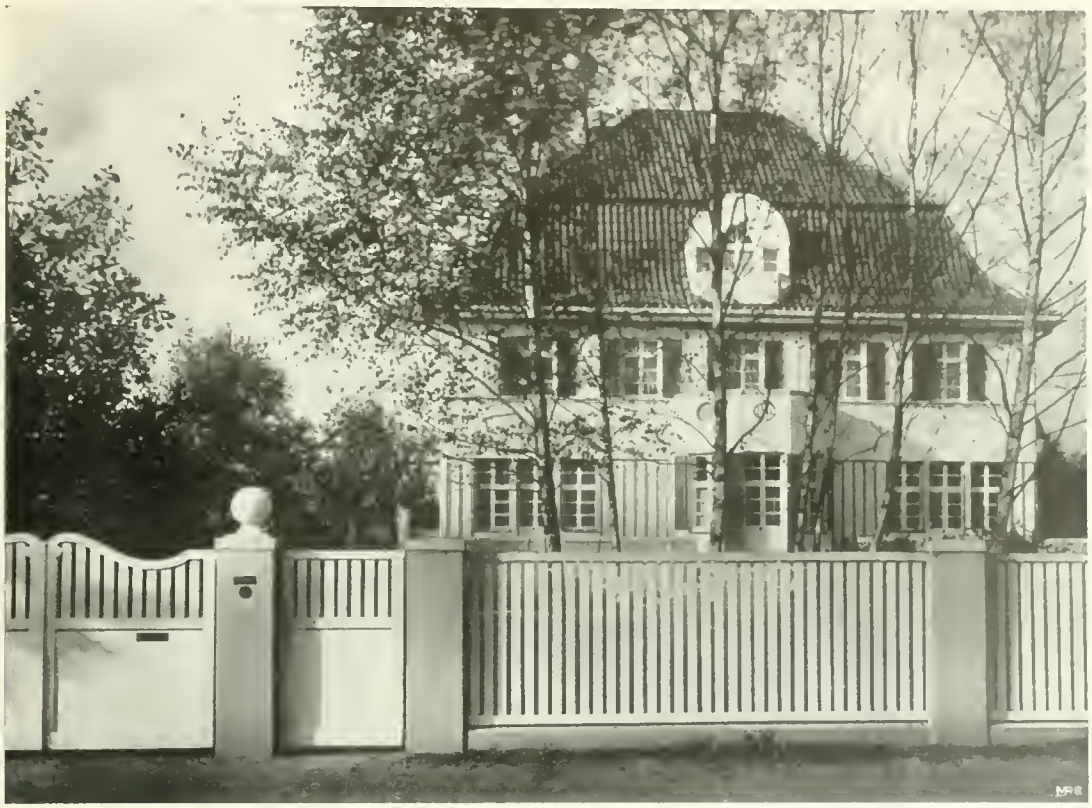
GRUNDRISSE ZUM HAUSE SCHAUROTH



Rückseite zu in einen behaglichen Erker ausladend, bedeutet einen nützlichen Wohnraum. Daneben liegt die Küche. So sind alle Gemächer des Erdgeschosses dem Verkehr der Familie unter Tags gewidmet. Der Eingang ist an die Westseite verlegt, und durch einen kleinen Vorplatz gelangt man von da aus ins erste Stockwerk über eine Treppe, die so gelegt ist, daß sie möglichst wenig Raum beansprucht. Ihr unterer, in die Halle hineinragender Teil hat ein hübsches Geländer mit schraubig gedrehtem Säulenwerk bekommen und ist zu einem Schmuckstück der teilweise bis zu Manneshöhe vertäfelten Halle geworden. Der obere Teil der Treppe verschwindet in der Mauer. Im ersten Stockwerk wiederholt sich die Raumeinteilung des Erdgeschosses; nur findet sich hier über dem Wohnerker der Südseite und über dem schmucken Portal je ein Balkon und an der Stelle des Gartenerkers der

EINGANG DES HAUSES L. V. SCHAUROTH IN FRANKFURT A. M.

TH. VEIL & G. HERMS—MÜNCHEN.
HAUS DR. SCHNEIDER, SOLLN BEI MÜNCHEN.

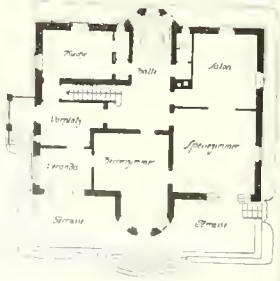


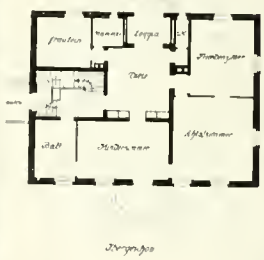
TH. VEIL & G. HERMS—MÜNCHEN. Haus Dr. Schneider Solln bei München.

Halle eine offene Loggia. Eine große Mannigfaltigkeit der Raumwirkung ist auf diese Weise trotz des eigentlich sehr einfachen Grundrisses erreicht. Von außen repräsentiert sich das tief im Garten stehende Haus herrschaftlich und überaus freundlich. Das Mansard-Dach ist mit holländischen Pfannen gedeckt und beherbergt u. a. noch ein kleines Atelier für die Hausfrau. Die Flächen zwischen den Fenstern des Erdgeschosses sind durch einfache Spaliere belebt.

Das vierte und wahrlich nicht uninteressanteste dieser Häuser, das Haus Pick-Riecken, steht im Norden Münchens, im sogenannten Herzogparke, in dessen Grün seit ein paar Jahren ein ganzes Stadtviertel entstanden ist. Die Architekten haben das Haus als Glied einer Gruppe der künstlerisch zusammengestimmten Wohnhäuser auf eigenem Grunde errichtet, und es hat dann erst seinen jetzigen Besitzer bekommen, sodaß also nicht der Wille und die Lebensumstände eines Bauherrn bei seiner Ausgestaltung maßgebend waren, sondern die Meinung des Baukünstlers, der etwas Sinngemäßes, Originelles, was mit Bedeutung auch gefällig sei, schaffen wollte. Ein symmetrisch geformtes Haus von gleicher Ausstattung steht ihm gegenüber, und dazwischen liegt, weiter zurück, ein stattliches Doppelhaus, sodaß die ganze Gebäudegruppe wie ein zusammengehöriger Komplex aussieht. Es war noch mit mancherlei Schwierigkeiten zu kämpfen, z. B. mit den Konsequenzen der sogenannten Münchner Staffelbauordnung, die benachbarte Teile der gleichen Bauparzelle dem rücksichtslosen Bauspekulantentum freigibt — ein Glück, daß hinter dem Hause hohe alte Bäume aufragen und die Rückfronten und Hinterhäuser allenfalls entstehender Zinskasernen den Blicken seiner Bewohner entziehen werden. Wie die Abbildung zeigt, hat die Straßenfront mit Absicht ein gewisses reserviertes, abgeschlossenes Ansehen: kleine, hochliegende Fenster, keinen Schmuck, außer den eleganten dreigliedrigen Glastüren des Eingangs. Die Gartenseite ist reicher und gemütlicher ausgestattet. Über dem Portikus des großen Speisezimmers ist hier ein teilweise in eine Nische des Daches einspringender Balkon ge-

TH. VEIL & G. HERMS. HAUS DR. SCHNEIDER.





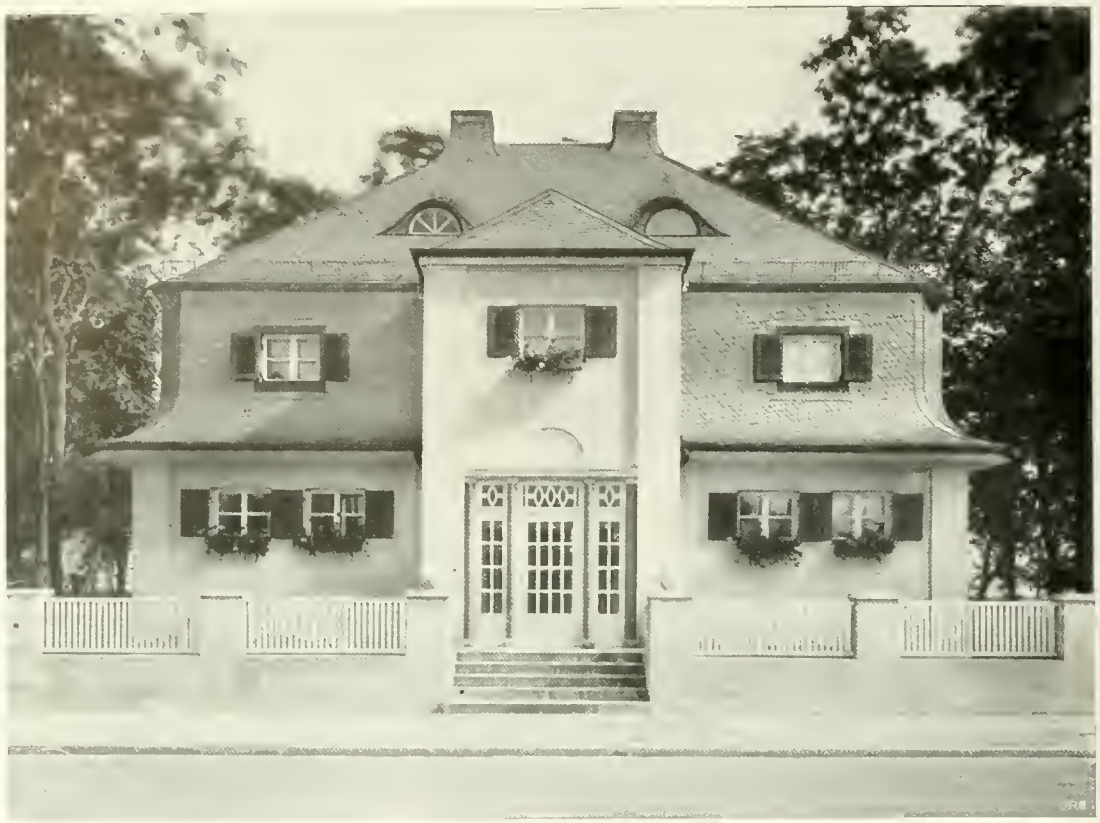
TH. VEIL & G. HERMS. EINGANG DES HAUSES DR. SCHNEIDER.

lagert. Man sieht sofort, daß das häusliche Leben der Bewohner nach dieser Seite hin sich abspielt. Leider fehlt der Raum, hier von der besonders schönen inneren Ausstattung des Hauses zu reden, von der behaglichen Diele mit ihrer weißen Täfelung, dem geschmackvollen Treppen-Geländer und dem Estrich aus buntem Marmor, von dem Speisezimmer mit seinen kostbaren und zierlichen Möbeln und Sürporten von Franz Hoch usw. Vielleicht wird demnächst in der „Zeitschrift für Innen-Dekoration" ausführlicher von dieser Seite der Tätigkeit der Herren Veil und Herms die Rede sein können. —

F. v. OSTINI.

TH. VEIL & G. HERMS. AUS DEM VORPLATZ DES HAUSES DR. SCHNEIDER.

EIN KAUFMANNSBAU. Das Seidenhaus Gust. Cords hat sich von Emil Schaudt ein neues Geschäftshaus bauen lassen, das durch seine straffe Einheitlichkeit und betonte Zurückhaltung sympathisch berührt. Schaudt disponiert seinen Bau, wie bei dem Kaufhaus des Westens, horizontal. Die breiten Fenster bilden den Ausgangspunkt für diese Anlage. Die Gesimse, ein wenig variiert in jedem Stockwerk, genügen ihm, um die Fassade rhythmisch aufzulockern. Der mittlere Teil ist um einen halben Meter zurückgesetzt, wodurch im drängenden Gewimmel der Leipziger-Straße ein Ruhepunkt für die Betrachtung der großen, schön ausgetäfelten Schaufenster geschaffen ist. Die innere Ausstattung stammt von Dr. Schulze-Kolbitz, der aus den klaren und bestimmten Sachlichkeits-Anforderungen eines derartigen Betriebes eine selbstverständliche, gute Form zu entwikkeln verstanden hat. Das graubraune Eichenholz, mit schwarzen Leisten tektonisch gegliedert, gibt einen vornehmen Hintergrund ab für die bunten Seidenstoffe. Ein paar Schnitzereien von Wackerle, ein paar wohl geratene Beleuchtungskörper aus der Werkstatt R. L. F. Schulz sind die Schmuckpunkte, die dem Auge in diesem nobelen Kaufmannsbau geboten werden. w.



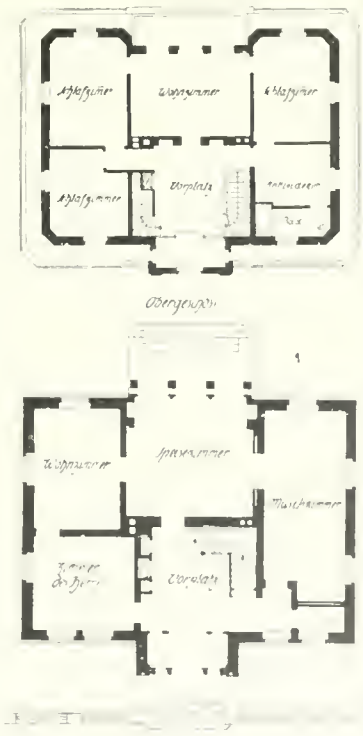
TH. VEIL & G. HERMS – MÜNCHEN. Haus Pick-Riecken München.

SCHLAF-, NEBEN- UND WIRTSCHAFTS-RÄUME.

Über die „Schlaf-, Neben- und Wirtschaftsräume des Hauses", die bei den Erörterungen der Wohnungsfrage meist etwas stiefmütterlich behandelt werden, hielt Herm. Muthesius vor den Mitgliedern des Vereins für deutsches Kunstgewerbe einen umfassenden Vortrag. Er zeigte in einem kurzen historischen Exkurs, wie sich aus dem einen Raum, der zum Schlafen, Kochen, Essen und Wohnen dient, mehr und mehr Spezialräume abspalten. Das Repräsentationsverlangen beginnt mit der Abtrennung der Herrschaft von den Dienstboten und dem Wirtschaftsbetrieb; der Wunsch nach Komfort und die Idee der Hygiene treiben zu einer weiteren Differenzierung, wobei festgestellt werden könnte, daß England in diesen Dingen dem Kontinent stets um ein paar Ellen voran gewesen. In unserem bäuerlichen Landhaus waren die Nebenräume noch reichlich und zweckentsprechend ausgebildet. Die Mietskaserne mit ihrem Gute Stuben-Wahn, mit der für Berlin noch immer typischen Zusammenschachtelung von Speisekammer und W. C., die durch eine Rabitzwand nur notdürftig getrennt sind, hat auch für das Landhaus eine Verkümmerung der Nebenräume verursacht. Die Küche wurde in das Untergeschoß verbannt und damit für die Bewirtschaftung eine Summe von Unzuträglichkeiten geschaffen. Die Küche sei am zweckmäßigsten im Erdgeschoß anzuordnen, möglichst mit Nordlicht, das ja sonst unvorteilhaft ist, und mit Querlüftung. Die Verwendung von Fliesen ist heute schon allgemein üblich. Der Herd sei möglichst von drei Seiten aus zugänglich. Der Küchentisch, auf dem die Speisen zubereitet werden, muß gut belichtet sein. Von der Küche aus muß die Haustüre bequem überwacht und bedient werden können. Als notwendige Nebenräume wären Spülküche, die in England sogar im kleinsten Arbeiterhaus zu finden ist, Speisekammern, einen Putz- und einen

TH. VEIL & G. HERMS MÜNCHEN. HAUS PICK-RIECKEN MÜNCHEN.

Besenraum zu fordern. Erwünscht sei ferner für die Dienstboten eine Leutestube. Die Verbindung zu den Herrschaftsräumen bildet die Anrichte, die nicht nur einem bequemen Servieren der Speisen, sondern in erster Linie der Fernhaltung von Küchengerüchen und -geräuschen zu dienen hat. Das Schlafzimmer, das in den größten, gesündesten, bestbelichteten Raum zu verlegen ist, sollte in der Hauptsache dem Schlafen vorbehalten bleiben. Das Waschen werde, wenn nur irgend angängig, im Baderaum besorgt. Der Herr erhalte einen, wenn auch noch so kleinen Ankleideraum. Wo am Platz gespart werden muß, sei es immer noch zweckmäßiger, der Dame für ihre Toilette das doch umfangreiche Schlafzimmer zu überlassen.



Die Anhäufung von Kleider- und Wäscheschränken im Schlafzimmer erwecke leicht ein peinliches Gefühl. Den Waschtisch mit Wasserabfluß sollte man wegen der Kanalisationsgerüche im Schlafzimmer unbedingt vermeiden. Auch das Badezimmer sollte wegen der bei jedem Vollbad eindringenden Dämpfe nicht unmittelbar an das Schlafzimmer anstoßen. Am zweckmäßigsten sei es, alle diese Nebenräume durch einen verschließbaren Stichkorridor zu verbinden. An zahlreichen Grundrissen zeigte der Redner, daß mit der fortschreitenden Differenzierung die Neben- im Vergleich zu den reinen Gesellschaftsräumen einen immer größeren Teil des Wohnungsganzen ausmachen. Die Grenze sei hier, wie Amerika lehrt, die Kosten- und die Dienstbotenfrage. P. W.

TH. VEIL & G. HERMS – MÜNCHEN. Gartenseite des Hauses Pick-Riecken.

PUBLIKUMS-GESCHMACK.

Das Publikum, das unberechenbare, das unverständlich modelüsterne, haltlose, wird von den Fachleuten aller Sparten gern verantwortlich gemacht für alle Sünden, die sie begehen. Sie entschuldigen sich immer mit dem harten Muß, das ihnen auferlegt werde von jenen ungreifbaren Massen, die ohne sachliche und fachliche Berufung lauliche Zwitterdinge fordern. Ihre Sünden wollen sie als Notsünden angesehen wissen. Besonders in der Kunst und beinahe immer in Raumkunstfragen, bei Möbeln, Stoffen, Keramiken, Schmuckgegenständen usw.

Zugegeben, das breite Publikum ist mitunter unverständlich, bestaunt und kauft den jämmerlichsten Kram, fällt scharenweise auf die blödesten Tricks herein, ganz so schlimm, wie es von den Geschmackssündern hingestellt wird, ist es doch nicht. Namentlich das deutsche nicht. Bei aller Unsicherheit hat der deutsche Bürger doch die Tugend, belehrbar zu sein. Er macht es nicht wie der Romane, der jedes unbequeme Urteil verlacht, der die Achseln zuckt, wenn ihm etwas Besseres gezeigt werden soll und seelenruhig seine Pfade weitertrottet. Der Deutsche geht auf eine Anregung ein, setzt sich mit fremden Anschauungen auseinander, läßt sich womöglich überzeugen. Ohne diese Charakterveranlagung des deutschen Publikums hätten die Pioniere der neuen Raumkunstidee sich gewiß nicht so schnell durchsetzen können, ohne sie wäre alles frommer Wunsch, Ansatz, Theorie geblieben.

Warum auf einmal verzagen? Warum plötzlich das Zutrauen verlieren? Lassen wir uns doch von ein paar Desperados nicht einreden, das liebe Publikum pfeife auf alles, was nicht irgendwie ein bischen kitschig aufgemacht sei. Es ist die Rechtfertigung des eigenen Unvermögens. Mehr nicht. Man muß dem Publikum nur etwas bieten, was Hand und Fuß, Ge-

TH. VEIL & G. HERMS MÜNCHEN. NEBENEINGANG DES HAUSES PICK-RIECKEN.

ARCHITEKT THEODOR VEIL & G. HERMS MÜNCHEN. EINGANG ZUM HAUSE PICK-RIECKEN.

TH. VEIL & G. HERMS. VORRAUM PICK-RIECKEN.

ARCHITEKT THEOD. VEIL & G. HERMS. BÜFETT AUS DEM SPEISE-ZIMMER S. 349.

THEOD. VEIL & G. HERMS MÜNCHEN. Aus dem Speisezimmer Pick-Riecken.

schmack und Kunst hat. Man muß ihm doch wenigstens die Möglichkeit geben, sich für das Bessere zu entscheiden. Der Erfolg hat bis jetzt immer und überall bewiesen, daß Dinge von höherer und höchster Qualität sich auch auf dem Markt durchgesetzt haben. Wohlverstanden, Dinge von Qualität; das Halbgute, das Halbreife und Halbproblematische hat keine Beachtung finden können, weil die Menge sich wohl einmal bluffen, aber niemals dauernd nasführen läßt. Sie geht mit, aber am Ende will sie doch immerhin überzeugt sein.

Und warum sollte eine wahrhaft künstlerische Gestaltung sie nicht auch zu überzeugen vermögen! Sehen wir doch, wie alles aufschaut, wenn irgend ein Gegenstand als geschmackvoll, als schön und künstlerisch angepriesen wird. Ein Publikum, das schon Wert darauf legt, guten Geschmack zu haben, ist nicht das allerschlechteste. Vor ihm braucht der bildende Künstler nicht zurückzuscheuen. Getrost mag er ihm sein Werk, so vortrefflich und stark er es nur zu schaffen vermag, bieten. Und er hüte sich, den Sirenenklängen der Qualitätslosen nachzugeben, denn, wenn das Publikum, um mit Schiller zu reden, „damit angefangen hat, sich mit dem Schlechten zu begnügen, so wird es zuverlässig damit aufhören, das Vortreffliche zu fordern, wenn man es ihm erst gegeben hat".

PAUL WESTHEIM.

Verantwortlichkeit! »Zu allen Zeiten, wo die Kunst verfiel, ist sie durch die Künstler gefallen.« SCHILLER.

KLEINE KUNST-NACHRICHTEN.

DEZEMBER 1911.

MÜNCHEN. In diesem Winter wird in München nicht nur viel Kunst gezeigt, sondern auch viel über Kunst gesprochen. Die angekündigten und schon begonnenen Vortragszyklen der Modernen Galerie entspringen durchaus dem Bedürfnisse nach historisch-theoretischer Grundlegung der neuesten künstlerischen Entwicklungen. Die von der Modernen Galerie gewonnenen Redner, unter denen sich hervorragende Namen der modernen Kunstwissenschaft befinden, behandeln einzelne Persönlichkeiten und Probleme. Als Zweiter sprach kürzlich Privatdozent Dr. Wackernagel über Hodler: sachlich, instruktiv. Den wesentlich wichtigeren Teil der Veranstaltung lieferte jedenfalls die Moderne Galerie, die durch über 100 Gemälde höchst schätzbare Aufschlüsse über Hodlers Entwicklung gibt. Man weiß, daß Hodler durch die jüngste Wendung innerhalb der Malerei in eine zweite, sehr verstärkte Blüte seines Ruhmes eingetreten ist und gegenwärtig vielleicht die wichtigste, maßgebendste Erscheinung unseres Kunstlebens bedeutet. Daß die Wege, die ihn bis dahin führten, gerade und sein Gang der eines Entschlossenen und Zielbewußten war, erfährt man jetzt aus dieser Ausstellung, die die Jahre 1872 bis 1911 umfaßt: Von Anfang an Klarheit und Prägnanz der Linie, idealische Form und gesteigerte, geistige Auffassung, die schon sehr frühe ihre monumentale Berufung verrät. Ein wesentlicher Unterschied zwischen dem frühen und dem späten Hodler besteht nur in der Farbe: jene nervöse Empfindsamkeit, die heute bei ihm nur noch in der schmelzenden Zartheit gewisser Linien und Bewegungen hervortritt, äußerte sich früher auch in einem höchst delikaten, verfeinerten Farbengefühl, das zarte, reine, gebrochene Töne, zu herrlichen Akkorden gestimmt, bevorzugte, während sein Kolorismus heute ganz auf komplementäre Gegensätze gebaut ist. Die entscheidende Wendung dürfte anfangs der neunziger Jahre eingetreten sein. 1897 steht schon der „Tell" da, gewaltig und heftig-groß in der Wirkung, eine bärenkräftige und eminent schweizerische Konzeption. Das Figürliche ist fast durchgehends bedeutend und zeigt immer die stets neue und überraschende Hodlerische Verbindung von Kraft und nervöser Zartheit. Das Landschaftliche fällt dagegen manchmal ab; auch sieht man einige im Auftrag gemalte Bildnisse von erstaunlicher Leere und Dürftigkeit. Als Ganzes ist die Ausstellung von nicht zu unterschätzender Wichtigkeit; Hodler selbst darf mit den Aufklärungen, die sie spendet, sehr zufrieden sein. Denn sie ehren ihn in jeder Hinsicht. W. M.

BERLIN. Die Königl. Akademie der Künste beherbergt zur Zeit eine Gedächtnisausstellung zu Ehren ihrer jüngst verstorbenen Mitglieder Reinhold Begas, Ludwig Knaus, Woldemar Friedrich, Emil Hundrieser, Viktor Paul Mohn, Gustav Eilers. Qualität im höheren Sinne spürt man nur bei Begas und Knaus, und so bieten auch nur sie einer Kritik Material und Anlaß. Das Urteil über den Rest liegt in ihren Werken vor aller Augen offen. Es genügt zu wissen, daß sie Lehrer an der Akademie waren und ihrem bürgerlichen Beruf schlecht und recht nachgingen. — Begas war zu Zeiten ein Künstler, oft ein Bildhauer von Rang, am meisten Dekorateur und Artist, der ursprünglichen Begabung nach aber ein bedeutendes Talent. Die Menzelbüste, ein paar Männerporträts, das Bildnis einer Frau Klingenberg, geb. Begas und vielleicht noch die Gruppe: „Pan als Lehrer im Flötenspiel" sind mehr als nur realistisch, was für eine gewisse Zeit schon viel war. Sie bezeichnen die Richtung, die Begas hätte einschlagen müssen und zugleich den ganzen Umfang seines Talents. Nur in dieser Begrenzung hätte er ein Künstler sein und bleiben können. Spätrenaissance und Barock kamen seinem Temperament gelegen und richteten ihn als Bildhauer zu Grunde. Er überrascht als Maler. Die Porträts seiner Gattin, seiner Schwiegermutter, Lenbachs sind schlechthin talentvoll. Nicht gekonnt, aber gefühlt; und erinnern an gewisse malerische Böcklins. — Von Knaus sind viele Bilder zu sehen; nichts oder zu wenig von dem, was ihn uns als Maler wertvoll machte. Gelegentlich finden sich Spuren von guter Malerei; der Rest ist Genre. — Bei Cassirer neueste Bilder Liebermanns. Das Nachlassen seiner Kraft, das wir in den letzten Jahren zu spüren glaubten, war nicht das Ende, vielleicht ein Opfer an das Greisenalter. In dieser Produktion des Jahres 1911 erlebt man noch einmal den reichen Segen eines gut verbrachten Lebens. Ein Menzel mit mehr Selbstzucht und ohne die Fährnisse einer Lust am Erzählen. Welch eine Summe von Konzentration, Kunsterfahrung, lebendiger Empfindung etwa in dem „Korso auf dem Monte Pincio". Eine bewundernswert knappe Formulierung bewegten Lebens; die Gegeneinander-Bewegung der Korso fahrenden Wagen mit sparsamsten Mitteln suggestiv gedeutet. Dazu eine bei Liebermann ungewöhnliche Sinnlichkeit der Farbe, ein warmer rotbrauner Gesamtton, der Himmel mit rötlich-gelben Wolken und hellblauer Luft so schön, daß er fast süß wirkt. So auch die farbigen Werte in dem Bilde „Strandterrasse in Noordwiyk" (angekauft vom Kaiser Friedrich-

PROF. CONRAD SUTTER. HESSISCHE SPIELSACHEN: PFERDE- U. OCHSEN-GESPANNE ZUM AUSWECHSELN.
WERKSTÄTTEN VON PROF. C. SUTTER, BURG BREUBERG B. HÖCHST IM ODENWALD.

Museum in Magdeburg), eine Harmonie von rötlichem Gelb, blassem Blau; der einzige starke Akzent liegt auf den prachtvoll bewegten Fahnen: der Trikolore und dem deutschen Schwarz-weiß-rot. Eine neue Redaktion der „Reiter am Strand" kaufte das Nationalmuseum in Stockholm. Es ist nicht das beste Bild dieser Gattung. Beim „Uhlenhorster Fährhaus in Hamburg" stört ein wenig der durchgehende kalt blaue Ton, und die Nebenordnung statt Unterordnung der Details machen das Bild etwas langweilig. Das „Herrenporträt" aber ist eins der Besten der letzten Jahre. — Von Cézanne einige Stilleben, nicht allerersten Ranges. Dafür aber eine Waldlandschaft von einer zarten Schönheit der Farbe, die über alle Maßen entzückt. E. B.

DIE „NEUE SECESSION". Die vierte Ausstellung der „Neuen Secession" ist in ausgezeichneten Räumen des Hauses Kopp & Joseph in der Potsdamerstraße etabliert und wirkungsvoll gehängt. Auf Dekoration verstehen sich die Herren vom Arbeitsausschuß, besser als die Leiter aller anderen Ausstellungen in Berlin. — Über das Wesen des dekorativen Impressionismus, die künstlerischen Bestrebungen ihrer Anhänger, über Herkunft und Berechtigung der Bewegung kann an diesem Orte nicht gesprochen werden. Die Meinungen, wie sie unter Künstlern und Laien vorläufig als Liebe und Haß, Begeisterung und Verachtung, als Überschätzung und Verständnislosigkeit unüberbrückt geschieden sind, müssen in sachlicher Erörterung auf dem Boden gesicherter Begriffe in Kürze geklärt werden. Vielleicht findet sich in diesen Heften bald ein Anlaß hierzu. — Die meisten Beziehungen zum Tafelbild, zugleich und wohl nicht zufällig das größte Talent, hat Max Pechstein. Er vereinfacht alle, durchaus malerisch gefühlten Werte der Farbe zu wenigen Begegnungen der Grundfarben Rot, Grün, Blau, Gelb. Er modelliert mit gesammelten Massen jener Werte, ganz primitiv und ohne jene Differenzierungen in zahllose Töne, wie die Tradition des Staffeleibildes bisher es verlangte. Seine Zeichnung ist summarisch, nicht selten so kühn vereinfacht, daß sie als Brutalität wirkt. Im übrigen ist Raum, Form, Licht und Schatten, Zeichnung nichts weiter als Begegnung von Farben; und diese Farben bemühen sich, rein zu sein. Die dekorative Wirkung ist bedeutend, mehr zeichnerisch z. B. in dem Bilde „Nachts", einem Entwurf für einen Wandteppich, mehr farbig in dem Bilde „Weib in Düne". Die Beziehungen zur Natur sind entfernte; alle realistischen und modellhaften Eindrücke des Auges erscheinen auf der Leinwand stark übersetzt und immer zu dekorativen Effekten umgewertet. — Die Begabung Melzers ist schon weniger malerisch. Bezeichnend, daß er sich in farbigen Holzschnitten am erfreulichsten präsentiert. Hier basiert die Wirkung auf der Zeichnung und auf der Füllung von Flächen mit harmonischen Farben. Am besten in dieser Ausstellung ist eine Serie von Strandbildern. — In der Mitte, zwischen Pechstein und Melzer, stehen Heckel und Kirchner („Theaterplatz mit Blattpflanzen"). Schwankend und durch Erinnerungen an die Tradition der Valeurmalerei gehemmt ist Tappert; auch Nolde, Cäsar Klein, Otto Müller. Alles Übrige ist reine Nachläuferei in den Fußtapfen der Führenden und Konsequenten; wie immer natürlich ist man päpstlicher als der Papst. — Ein amüsanter Gast ist der Prager Kubista. „Die Akrobaten", in zwei Farben, verschiedenen Helligkeitsgraden von Rot und Grün, ausbalanziert, wirken auch in der Bewegung hübsch. Die „neue Künstlervereinigung München" ist eingeladen und stellt korporativ aus. Talentvoll vielleicht Erbslöh, Kanoldt und Marc. Die Leistungen aber sind durchweg geringer als innerhalb der „neuen Secession". — Wie soeben durch die Tagespresse mitgeteilt wird, sind unter Führung von Pechstein vier Mitglieder aus der „Neuen Secession" ausgetreten, wohl die begabtesten, und haben ihre frühere Gruppenbezeichnung „Die Brücke" neu angenommen. Damit ist die Existenz der „Neuen Secession" in Frage gestellt. —

DR. EWALD BENDER.

PRAG. Wiener Künstlerbund „Hagen". Diese vom Kunstverein im Rudolfinum veranstaltete Ausstellung erfreut durch eine Fülle reifer Arbeiten, läßt aber den frischen, vorwärtsstürmenden Zug vermissen. Wundervolle Landschaften von Hugo Baar, sonnenbeleuchtete Gletscherbilder Otto Barth's, einige träumerischweiche Pastelle von Josef Beyer, etliche gute Ölbilder von Ludwig Graf, etwa noch zwei duftige Akte von Alexander bilden ihre Hauptstützen. Die Kollektion August Roth wirkt durch die Eintönigkeit der Farbe zu matt; aber einzelnes darunter, figural und landschaftlich, ist vorzüglich. Junghans' Kollektion weist gute Tierbilder auf, die an bekannte Meister erinnern. Ferdinand Michl bringt eine ganze Fülle guter Radierungen. Sein Ausstellungsplakat ist leider ganz mißlungen. Aus den wenigen Plastiken ist nur Barwig mit Kleintierstücken hervorzuheben. Von Stemolak befriedigt nur eine Plakette; die sonst gute Marmorplastik „Mutter" verliert durch das rotgemaserte Material alle Wirkung. Neues und originelles bieten die Aquarellkollektionen Laske, dann Bilder von Karl Huck und Uziemblo. Die Kollektion von Hettner verlassen die meisten unbefriedigt, weil sie übersehen, drei gute Bilder aus der notwendigen Entfernung zu betrachten. Auch Fritz Hegenbart interessiert, man darf aber von ihm weit besseres erwarten. Z.

EMMA TANGER BERLIN.

KISSEN UND DECKE IN FARBIGER STICKEREI.

MARIE SINSTEDEN BERLIN. Gestickte Buchhülle.

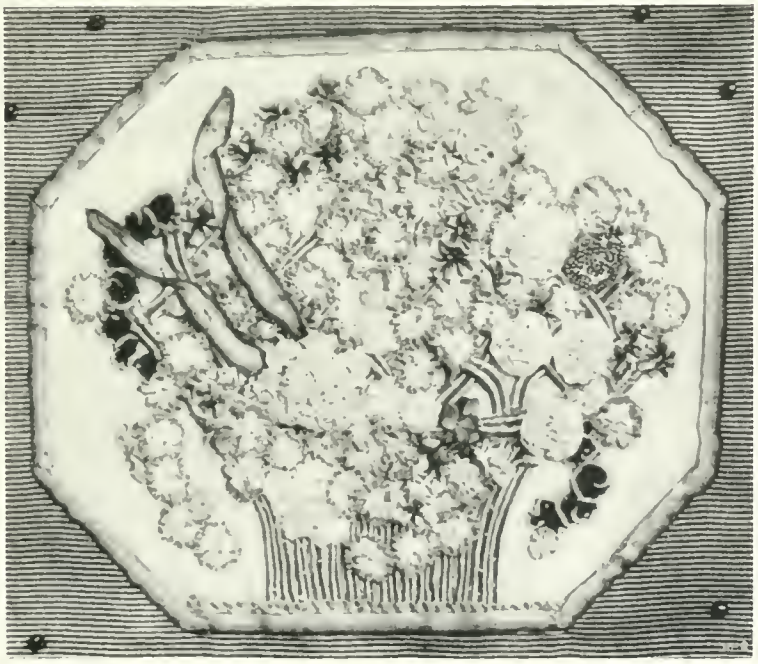
NEUE STICKEREIEN.

Die hier veröffentlichten Stickereien muten keineswegs »modern« an, modern im strengsten Sinne genommen, man könnte sogar einen Augenblick denken, alte Stücke aus irgend einer Volkskunst-Ausstellung vor sich zu haben. Moderne Stickereien waren lediglich Ornamente, dekorative Entwürfe, die mit Hilfe der Stickerei ausgeführt, d. h. so getreu als möglich wiedergegeben waren. Ihre Reize lagen auf der zeichnerischen Seite, die Ausführung bot nicht mehr an Werten als der Entwurf schon hatte. Die Ausführung, das Handwerkliche der Stickerei war von untergeordneter Bedeutung.

Diese Stücke hielten aber den Vergleich mit den wunderbaren alten Stickereien und den gerade zu der Zeit in Masse gezeigten Werken der Volkskunst in keiner Weise aus. Die papierne Kunst wurde vom echten Handwerk, das nur mit den Reizen des Materials und der Technik arbeitete, vollkommen erdrückt. Auch die eigenartigste, formenreichste Zeichnung konnte nicht den sinnlichen und seelischen Gehalt geben, der den kunstlosesten alten oder naiv volkstümlichen Erzeugnissen innewohnte. Diese Erkenntnis hat sich jetzt wohl allgemein, wenigstens in den Oberschichten, wo die führenden Persönlichkeiten stehen, durchgesetzt. Wir lassen uns nicht mehr blenden von den großartigen Kartons, womit die Künstler die Werkstätten beglücken wollen, das Neue muß von unten aufgebaut werden, das Handwerkliche soll uns inspirieren, vom einzelnen Stich soll uns der Geist der Arbeit zur großen Komposition weiterführen.

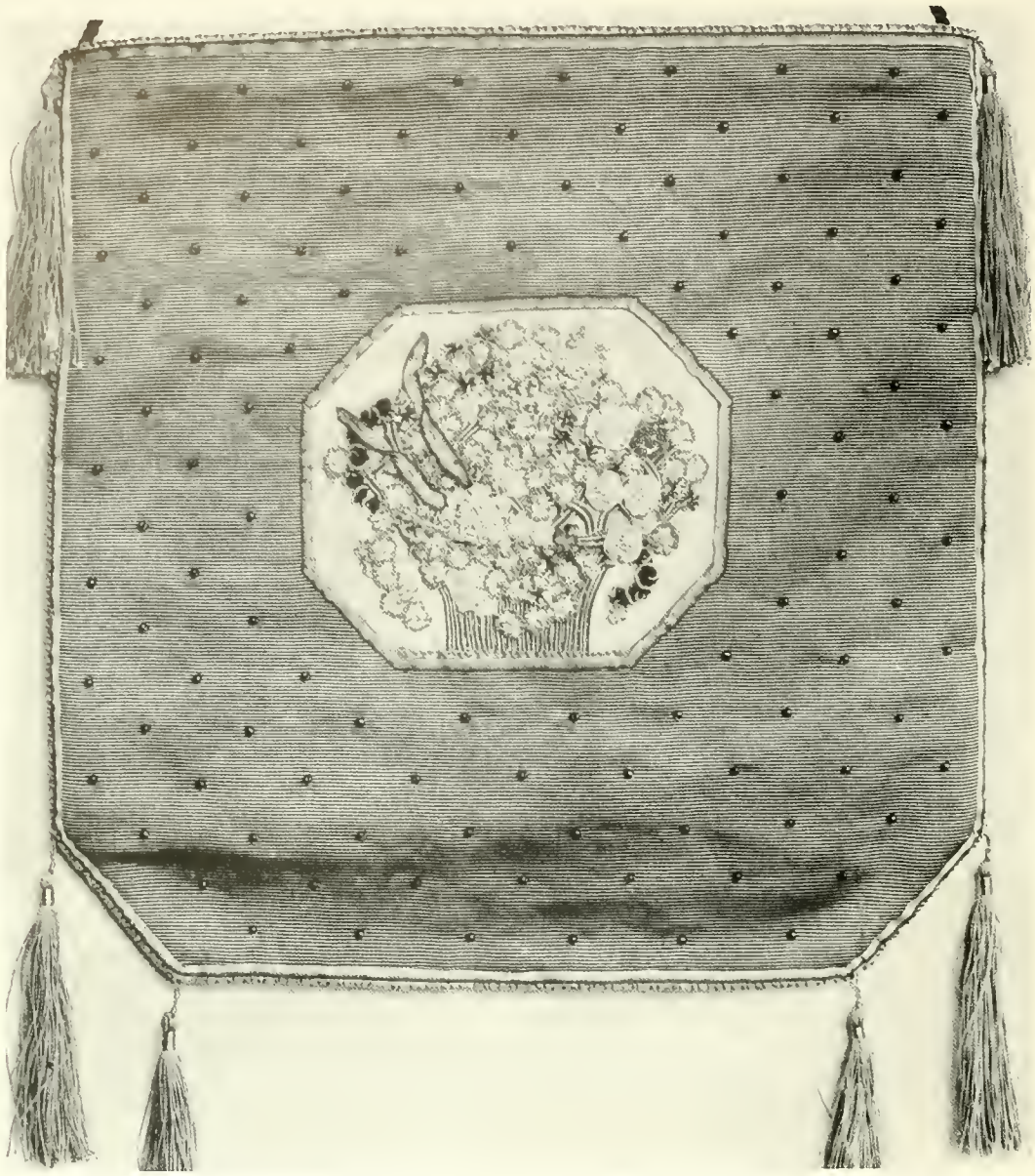
Für diese Wendung bieten die Proben von Sinsteden, Tanger, Somoff typische Beispiele. Reizvoll ist hier der Kampf der Kunstgewerblerin mit der Stickerin, der in jedem Stück zu spüren ist. Man sieht, die drei wissen schon ungefähr, worauf es ankommt. Von der Ornamenten-Stickerei haben sie sich abgekehrt, und den Anschluß an alte volkstümliche Stickerei haben sie nicht aus dem Grunde gesucht, um nur ja wieder neue Muster zu gewinnen. Sie wollen aus dem gleichen Stickereigefühl heraus arbeiten, wie es die Alten getan. Manche Feinheiten haben sie bereits auf diese Weise wieder erweckt, das Zittern der Linie, die Stich für Stich gewachsen, wie ein Schachtelhalm Glied um Glied ansetzt,

FRAU A. SOMOFF-MIKHAILOFF—ST. PETERSBURG. DETAIL EINES TÄSCHCHENS IN SEIDENBAND UND SCHNURSTICKEREI.



ANNA SOMOFF-MIKHAILOFF-ST. PETERSBURG

DETAIL AUS UMSTEHENDEM TÄSCHCHEN.



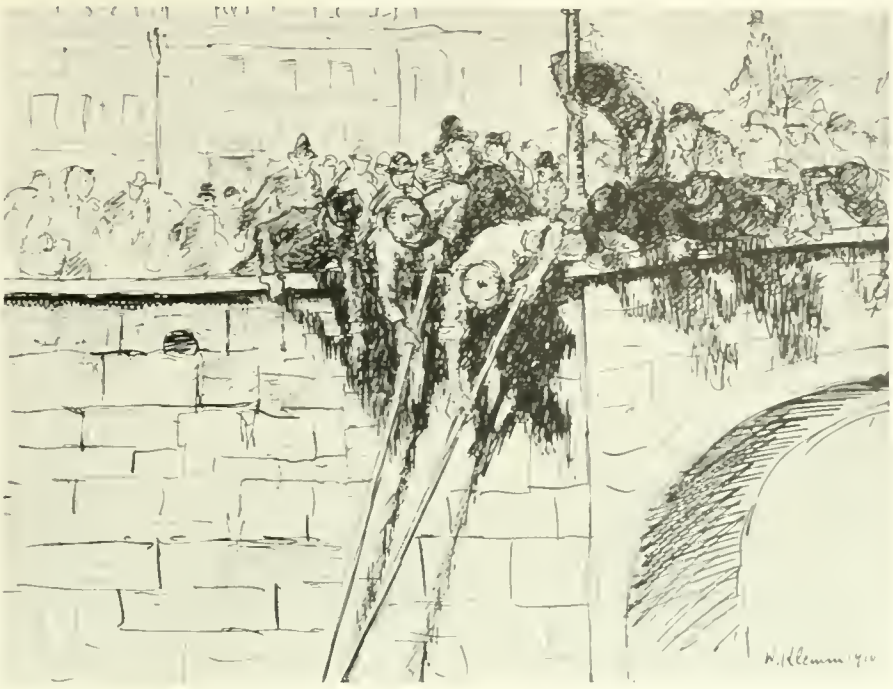
ANNA SOMOFF-MIKHAILOFF ST. PETERSBURG. Täschchen in Ripsseide mit Seidenband und Schnurstickerei.

nie aussehen kann wie mit dem Lineal gezogen, das Ineinanderstrahlen zweier abstechender Schattierungen (zu unterscheiden von den »zarten« Übergängen der sog. Nadelmalerei), das Beleben großer Flächen nur durch das Spiel der Stiche, und Frau Somoff vollends häuft in ihren Sträußen die interessanten Details, die Bändchen-Rosetten, Perlen-Trauben, Verschnürungen usw.

Vollständig überwunden freilich ist die Zeichnerin in diesen Arbeiten noch nicht, und namentlich, wenn es sich um so strenge Techniken wie den Kreuzstich handelt, ist die richtige Freiheit vom Naturmotiv noch nicht gefunden. Alle die gezeigten Beispiele übertreffen die entsprechenden Arbeiten der Volkskunst nicht, aber von hohem Wert werden sie trotzdem dann sein, wenn auf dem gefundenen richtigen Weg rüstig fortgeschritten wird. Hoffentlich kommen wir bald ohne Krücken, ohne die Vorbilder der Volkskunst weiter. Nicht daß wir »Blümchen« stickten, hätten seinerzeit, vor zehn Jahren, die Puritaner bekämpfen sollen, sondern daß sie ohne Geschmack, ohne Qualitätsgefühl, ohne die rechte Sticker-Gesinnung ausgeführt waren. — A. J.

LUDWIG von HOFMANN WEIMAR. KOHLEZEICHNUNG »HERBST«

WALTHER KLEMM-



»AUFLAUF AM KAI«

DIE WINTER-SCHWARZ-WEISS-AUSSTELLUNG DER BERLINER SECESSION.

Noch vor zwei Jahren klagte der Vorstand der Secession über allzu geringes Interesse des Publikums an den graphischen Ausstellungen. Inzwischen hat man weiter gearbeitet; und da es außer dieser Tugend für den Künstler keine rentablere gibt als die des Wartenkönnens, so hat man auch sie schlecht und recht geübt. Schon heute ist der Erfolg entschieden. Die Ausstellung wird gut besucht, die Verkäufe sind über Erwarten zahlreich, und was erworben wird, macht Künstlern und Käufern alle Ehre. Begreiflich wird der Erfolg durch ein gegen früher gehobenes Niveau der graphischen Produktion. Besonders die jüngeren Berliner Künstler sind reifer und handwerklich tüchtiger geworden; eine Schar von jüngsten Talenten tritt sympathisch und versprechend hervor. So ist es für den Kritiker erfreulicher denn je, über die Winter-Ausstellung der Secession zu berichten. — Von Liebermann zeigen wir hier die einzige Radierung, die er eingesandt hat. Unter den übrigen Arbeiten (Pastellen und Zeichnungen) ragt ein Kinderbildnis hervor. Slevogts Radierungen, oft kleinsten Formats, sind außerordentlich graziös. Zahlreicher und auch charakteristischer vertreten als beide ist Corinth. Unter den Lithographien und Radierungen sieht man Blätter, in denen er unbedenklich zu wenig, andere, in denen er zu viel gibt, sodaß die Gewissenhaftigkeit fast peinlich wirkt. Daneben meisterhafte Aktkompositionen wie die Radierung „Kampf". Die farbigen Lithographien zum „Hohen Lied" sind ungleichmäßig, zum Teil aber in der Erfindung sehr reizvoll. Von den Zeichnungen und Aktstudien der Käthe Kollwitz ist der hier abgebildete Kopf das Beste. In Baluscheks 24 großen Kohlekartons „Der Weg der Maschine" sind die künstlerischen Probleme, wie immer, nicht restlos gelöst; am ehesten in dem Blatt „Zur Grube", wo man etwas von jener Monumentalität spürt, die er erstrebt. Ganz ähnlich stand es von jeher und steht es auch diesmal um Brandenburg und Zille. Jeder in seiner Art hat künstlerische Absichten und vermag doch nur stofflich zu interessieren. In Philipp Francks tonharten, aber dekorativ wirksamen Radierungen erkennt man die laute Koloristik seiner

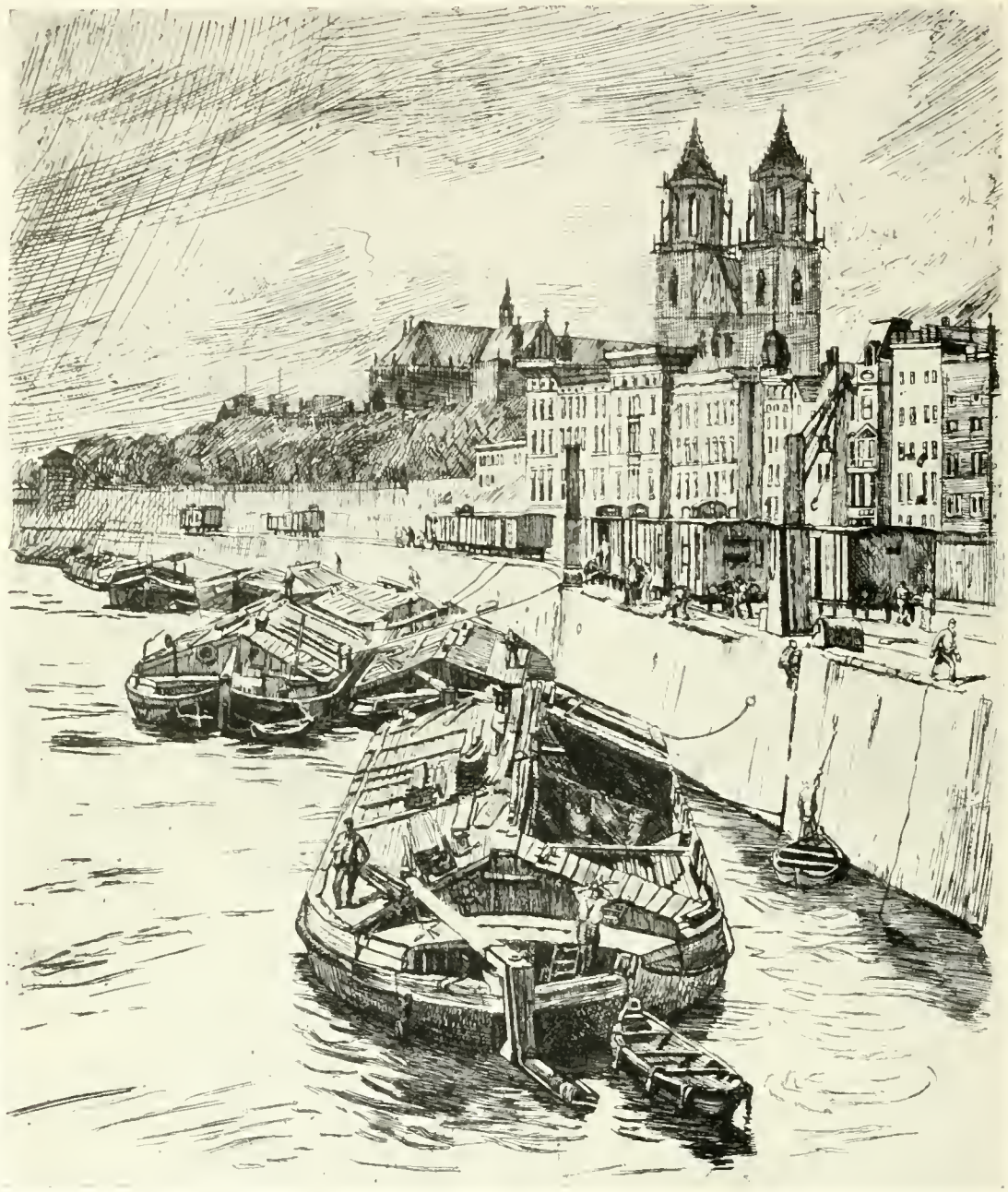
WALDEMAR RÖSLER—GR.-LICHTERFELDE.

Lithographie: »Aus der Umgebung Berlins«
Erschienen im Verlag von E. W. Tieffenbach—Steglitz.

Ölbilder wieder. Die Gebrüder Hübner sind mit ihren Spezialitäten, der eine mit Interieurs, der andere mit Marinen in Aquarell zu sehen. Auch Bischoff-Culm, Breyer, Kardorff, Rhein, Oppler, Pottner. Solide Arbeiten, Zeichnungen um ihrer selbst willen, gibt Paul Bach; am besten zwei Motive aus Colmar. — Das Gedenken an Otto Eckmann ehrte man durch eine Reihe seiner besten Holzschnitte. L. von Hofmann überließ man für seine zahlreichen Pastelle und Kohlezeichnungen einen ganzen Raum. In dieser guten Auswahl wirken die Arbeiten erfreulich. Das Bildnis Hodlers in Tempera von Orlik ist sehr charakteristisch, vielleicht aber etwas zu verliebt und ausführlich gearbeitet. Besser ein weiblicher Akt und das Bildnis einer Spanierin. — Walsers farbige Lithographien und zahlreiche Radierungen, Illustrationen galanter französischer Literatur des 18. Jahrhunderts, sind so hübsch in der Erfindung und so graziös gezeichnet, daß man die liebenswürdige Geste dieser epigonischen Kunst ungern missen möchte. Walser ist wenig original und gar nicht elementar, dafür aber in den Wassern aller verfeinerten Kulturen gewaschen. Was dabei herauskommt, ist seltsamerweise eine in sich selbst durchaus sichere Persönlichkeit. — Von E. R. Weiß, in einen separaten Raum architektonisch eingeordnet, ein gemalter Gartensaal. Man ist nicht weit von der Welt Walsers entfernt. Schäferhaft galante Damen und Herren in preziöser Pose. Jedes der vier Felder an sich hübsch in Zeichnung und Farbe, und doch fehlt dem Raum selbst die Stimmung des Behagens. Der Atmosphäre von kultivierten Epochen bald hingegeben, bald sich in leiser Karikatur mit ihr auseinandersetzend, dann wieder das mondäne Leben unserer Zeit durch die Brillen des Dix-huitième betrachtend: Barta, Christophe, Preetorius, Scheurich, Feininger, Leonard, Großmann. — An Goya erinnern irgendwie der Dresdner Carl Lange und Wilhelm Gallhoff. Ernst Matthes hat sich in der Welt umgesehen und bringt Notizen aus Spanien und Marokko von guter graphischer Wirkung. — Willi

HANS BALUSCHEK—BERLIN.

ZEICHNUNG: »ZUR GRUBE«



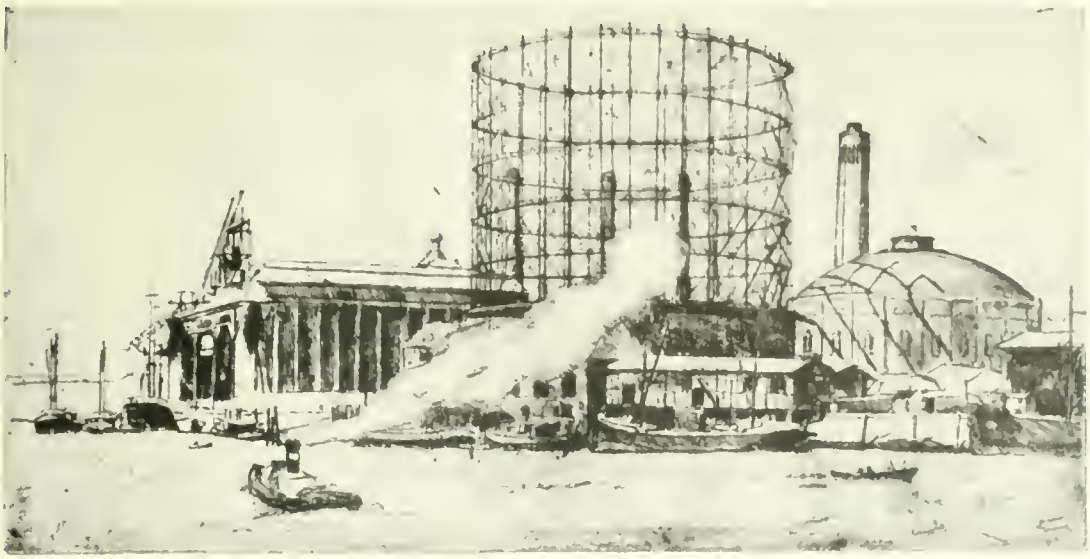
WILHELM GIESE MAGDEBURG.

Radierung: »Dom und Elbe«
Verlag von E. W. Tieffenbach—Steglitz.

Geigers radierter Zyklus „Stierkampf" charakterisiert dieses formale Talent sehr gut. Klemms Holzschnittfolge zu Till Eulenspiegel wirkt archaistisch spröde; besser sind seine Zeichnungen und Aquarelle. Es überrascht Wilhelm Schocken, der als Radierer bedeutende Vorzüge entwickelt, die in seiner Malerei nicht immer zu entdecken sind: bildmäßige Konzentration trotz allerlei dekorativer Neigungen und Absichten. — Die größten Talente und reifsten Künstler unter den Jüngeren, Beckmann und Rösler, interessieren diesmal auch als Graphiker außerordentlich. Neben bedeutsamen zeichnerischen Studien sieht man von beiden

ULRICH HÜBNER—TRAVEMÜNDE.

AQUARELL.



ERNST GABLER BERLIN. RADIERUNG: »GASANSTALT«

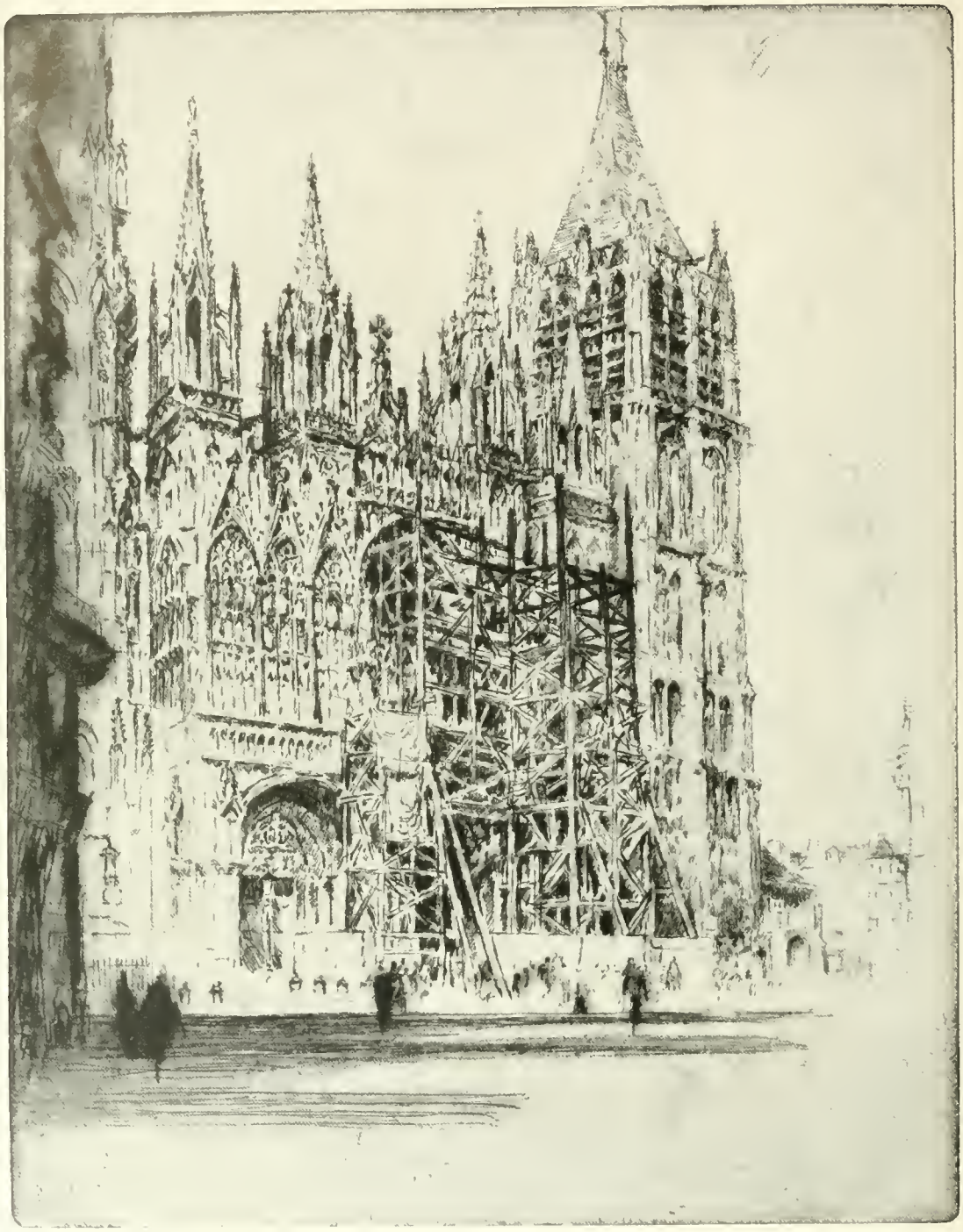
EMIL PREETORIUS MÜNCHEN. »DIE DREI KAVALIERE«. AUS »LICHT UND SCHATTEN«

PROFESSOR PH. FRANCK BERLIN. RADIERUNG: »BADENDE MÄDCHEN«

WILLI GEIGER CHARLOTTENBURG. RADIERUNG: »STIERKAMPF«

JOSEPH ISRAELS † RADIERUNG: »AM STRANDE«

JOSEPH ISRAELS † RADIERUNG: »NETZEFLICKERIN«



JOSEPH PENNELL– LONDON.
RADIERUNG: »DIE KATHEDRALE«
GALERIE ERNST ARNOLD DRESDEN

PROF. EMIL ORLIK: »SPANIERIN«

MUIRHEAD BONE — LONDON.

Radierung: »Porträt des Künstlers«

zum ersten Male Lithographien. Sie sind „Maler" auch hier, d. h. sie arbeiten mit dem lithographischen Stift in Schwarz und Weiß wie sonst mit dem Pinsel und erreichen so eine ungewöhnliche Illusion von Malerei ohne Farbe. Die Frische des Eindrucks aber entschädigt. Beckmann hat eine Folge von 6 Blättern mit Stoffen aus dem „Neuen Testament" gezeichnet, Rösler eine andere mit landschaftlichen Motiven aus der Umgebung Berlins. — Hans Meid entwickelt sich immer mehr zum spezifischen Graphiker von Rang. Konnte man von seinen früheren Radierungen noch sagen, daß sie in irgend einer anderen Technik an ihrer eigentlichen Wirkung nichts eingebüßt hätten, so ist das jüngste Werk, ein Zyklus von 9 Blättern

A. SCHINNERER—MÜNCHEN. Radierung: »Dampfboot«

zu Shakespeares „Othello", durchaus Plattenarbeit. Diesmal Grabsticheltechnik mit allen Reizen des sichtbaren Schnitts, der durchgefühlten Linie, den Differenzierungen des Tons vom Licht des Papiers bis zu den sattesten Schwärzen der Druckfarbe. Ungewöhnlich gut erzählt und echt im Milieu, voll von psychologischen Feinheiten der Charakterisierung, die heute seltener zu finden sind als je, lassen die Blätter den geborenen Illustrator hohen Ranges erkennen. — In ihrer Sachlichkeit sehr erfreuliche Arbeiten, von Ernst Gabler Radierungen aus Potsdam und dem großstädtischen Berlin, von Westphal lithographische Aktskizzen, sind hervorzuheben. Max Neumann ist mit vorwiegend landschaftlichen Zeichnungen von sicherer Beobachtung über alles hinausgewachsen, was man je von ihm sah. Von Linde-Walther u. a. ein hübsches Aquarell „Bretonisches Fischermädchen" in neoimpressionistischer Technik, von Brockhusen dekorative, aber etwas leere Landschaften aus der Mark, von Herstein gute Zeichnungen. Von Struck viele Radierungen von handwerklicher Qualität, aber von bedenklicher Gleichartigkeit der Empfindung. Von Schinnerer neue Radierungen, z. T. aus Italien, von guter Beobachtung des starken Lichts und der Luft des Südens. Aus Magdeburg kommen z. T. sehr feine Arbeiten Wilhelm Gieses, Richard Winckels; der frischeste und wohl auch jüngste ist Benno Marienfeld. Charakteristische Arbeiten Thomas, Boehles, Sterls. Dann aus Frankfurt a. M. eine delikate Zeichnung Teichmanns, die in der Süßigkeit der Modellierung, der Komposition an Schnorr von Carolsfeld und Genelli erinnert. — Bemerkenswert eine große Schar bisher kaum bekannter junger Künstler, und sie verdienen wohl, hier mit Namen genannt zu werden: Alisch, Ehlers, Gerbig, Else Gericke, Heesch, Hoberg, Hoffmann, Holzmann, Hundt, Karge, Krüger, Meseck, Oesterle, Paeschke, Repsold (Silhouetten), Goebel (ein Aquarell). — Von Ausländern ragen die englischen Radierer Bone und Pennell bedeutsam hervor. Zwei Lithographien Cézannes, „Badende Frauen", gehören mit zu dem Schönsten, was an Farbe in der Ausstellung zu sehen ist. Auch Renoir, Gauguin, Israels, Forain, Zoir, Signac, Zorn sind gut charakterisiert. Ein Finländer, Gallén-Kallela, stellt Zeichnungen aus voll von handwerklichen Schwächen, doch nicht ohne geistig-künstlerischen Gehalt. — In der Retrospektiven sieht man diesmal z. T. wundervolle Zeichnungen der Nazarener, dann von Carstens, Feuerbach, Rethel, Schadow, Schwind, Spitzweg. — E. BENDER.

MUIRHEAD BONE LONDON.

RADIERUNG: »DAS GROSSE GERÜST«

MAX BECKMANN-BERLIN. LITHOGRAPHIE.

»ZUM NEUEN TESTAMENT« VERLAG E. TIFFENBACH-STEGLITZ.

KÜNSTLER UND KUNSTPREISE.

VON GEORG SWARZENSKI.

Es wird sich nie eine Formel finden, durch die man geistige und materielle Werte auf eine Gleichung bringen kann, und der wirtschaftliche Prozeß, durch den Schöpfungen des Geistes in klingende Münze umgesetzt werden, ist deshalb besonders kompliziert. Trotzdem spricht man heute über die Preise für Kunstwerke mit einer Selbstverständlichkeit, als handele es sich um die natürlichste Sache der Welt. Wenn man von dem Wert eines Kunstwerks spricht, denkt heut jeder zunächst an den Geldwert, und gerade die Leute vom Metier scheinen kaum noch ein Bewußtsein davon zu haben, daß es sich hierbei um inkommensurable Werte handelt. Streng genommen kann man bei wirklichen Kunstwerken weder von einer finanziellen Überwertung noch von einer Unterwertung sprechen. Der Stolz der Künstler und die Logik des Kaufmanns könnten und sollten sich doch gerade hierin begegnen.

Ein Kunstwerk kann nur dadurch einen Geldwert erhalten, daß es zur Ware im kaufmännischen Sinne wird oder geworden ist. Nur als solche kann sie überhaupt einen Preis „wert" sein, und dieser Preis bestimmt sich dann, wie bei allen anderen Objekten des kaufmännischen Verkehrs, notwendig und ausschließlich aus dem Verhältnis von Angebot und Nachfrage. Der Künstler, der das Werk geschaffen hat, der Liebhaber, der ihm Anregung, Genuß, Glück verdankt, mag diesen komplizierten Weg, der zu der finanziellen Bewertung des Kunstwerks führt, abscheulich finden; aber die Logik muß ihm sagen, daß in einer entwickelten Geldwirtschaft ein anderer Weg überhaupt undenkbar ist. Es ist begreiflich, daß Künstler von uto-

OTTO ECKMANN †

FARBIGER HOLZSCHNITT.

L. v. HOFMANN WEIMAR. Pastell: »Quelle«

pistischem Idealismus diese ganze Wirtschaftsordnung bekämpften; es ist auch begreiflich, daß Künstler, denen die Natur die Gabe verlieh, mit einem Stück Brot, einem Glas Wasser, einer Pfeife Tabak zu leben, es ablehnten, sich auf diesen Weg zu begeben, indem sie ihre Werke „extra commercium" rückten, sie dem Verkauf entzogen, — aber es ist einfach absurd, für die Kunstwerke eine „gerechte" finanzielle Bewertung zu verlangen, die unabhängig wäre von den wirtschaftlichen Gesetzen des Geld- und Warenverkehrs.

Der Prozeß der Preisbildung ist in dem modernen Wirtschaftsleben ungeheuer kompliziert. Er ist umso komplizierter, je weniger die betreffende Ware unmittelbar praktischen Bedürfnissen dient und je differenzierter die Eigenschaften der einzelnen Erzeugnisse der betreffenden Gattung unter sich sind. Beides ist bei den Kunstwerken in besonders gesteigertem Maße der Fall. Man braucht die Kunstwerke nicht so wie Getreide, Wolle und Kohle, und wenn es auch sachliche Maßstäbe zur Beurteilung ihrer Qualität gibt, so kann man diese doch nicht mit dem Metermaß, dem Liter oder an der Dauer ihrer Haltbarkeit messen! Es spielen deshalb Faktoren der Psychologie und Soziologie in dem wirtschaftlichen Prozeß eine notwendige und wesentliche Rolle.

Die Situation ist durchaus klar. Die Bewegungen des Kunstmarktes vollziehen sich mit absoluter Gesetzmäßigkeit, und man begreift eigentlich nicht, warum gerade hier die Resultate immer nur vom Standpunkt der Sensation

MAX SLEVOGT BERLIN. RADIERUNG; »FAUN UND NYMPHE« (VERLAG PAUL CASSIRER BERLIN.)

MAX SLEVOGT BERLIN. RADIERUNG: »LIEBESERKLÄRUNG«

HANS MEID BERLIN. »AUS DEM OTHELLO-CYCLUS« (J. CASPER BERLIN).

KÄTHE KOLLWITZ BERLIN. KOHLE-ZEICHNUNG.

oder eines irrationellen Subjektivismus aus betrachtet werden. Es ist auch unsinnig, daß heute so oft die Diskussion über den Preis an Stelle der Diskussion über den künstlerischen Gehalt tritt und daß so oft Polemiken gerade die Preisfrage aufgreifen, ohne die Frage nach dem künstlerischen Werte überhaupt zu berühren. Bei der großkaufmännischen Organisation des modernen Kunsthandels ist es vielmehr die Regel, daß gerade der Preis, der „Marktpreis" das gegebene ist, und eine ernsthafte Diskussion sich nur darauf beziehen kann, ob der künstlerische Gehalt der betreffenden Gattung oder des betreffenden Werkes zu dem Marktpreis in einem mehr oder minder günstigen Verhältnis steht. — Daß das Interesse für die Kunstpreise als solche heutzutage ein so allgemeines und überwiegendes ist, erklärt sich zunächst schon daraus, daß heute in ganz anderer Weise als früher die für Kunstwerke gezahlten Preise als feststehende „Marktpreise" erscheinen, d. h. nicht als das dem Wechsel unterworfene Zufallsprodukt der Liebhaberei eines Einzelnen, sondern als Resultat der allgemeinen Marktlage. Dies findet seine Ursache in der neuen Art des Sammelns, die das 19. Jahrhundert gebracht hat. Abgesehen von der fortschreitenden, systematischen Tätigkeit der öffentlichen Museen — die als solche den Zeiten vor der französischen Revolution unbekannt waren — hat sich auch die private Sammeltätigkeit einschneidend verändert. In früheren Jahrhunderten lag das Sammeln ausschließlich in den Händen von „Amateuren", — einigen wenigen Menschen, zumeist Künstlern oder Gelehrten, die aus Instinkt oder Erfahrung wirkliche Kenner waren und oft ausschließlich ihrer Sammeltätigkeit lebten. Es ist vielleicht zu viel gesagt, wenn man behauptet, daß dieser Typus des Amateurs im alten Sinne des Wortes heute kaum noch existiert; aber er tritt entschieden zurück vor einem neuen Typus des Sammlers, den die alte Zeit nicht

PROFESSOR E. R. WEISS—BERLIN. Dekoratives Wandgemälde.

PROFESSOR
E. R. WEISS-
BERLIN.

DEKORATIVE
BEMALUNG E.
GARTENSAALS
DER SECESSION.

ARCHITEKT PROF. BRUNO PAUL. AUSF: VER. WERKST. — BERLIN.

kannte. Wie durch die Demokratisierung aller geistigen Werte ein gewisses Kunstinteresse Allgemeingut geworden ist, so ist das Sammeln von Kunstwerken zu einem weit verbreiteten Luxus geworden, der der Repräsentation u. Dekoration dient und zu einer reichen Lebensführung „gehört". Es ist selbstverständlich, daß dieser moderne Typus des Sammlers einen viel konstanteren Faktor für die Nachfrage auf dem Kunstmarkte bedeutet, als der eigentliche Amateur: Nicht nur, weil Kennerschaft seltener ist als Reichtum, sondern vor allem, weil das Verhältnis des eigentlichen Amateurs zum Kunstwerk ein höchst persönliches ist. Seine Neigung gilt stets der Individualität des betreffenden Gegenstandes, während das Interesse des „repräsentativen" Sammlers der Gattung gilt. An Stelle einiger weniger, in ihrem individuellen Geschmack stark differenzierten Kenner tritt eine breite, gesellschaftliche Schicht, — an Stelle des Interesses für die individuelle Qualität des Werkes, das Interesse für die Kategorie als solche. Rechnet man dazu die durchaus großkaufmännische Organisation des Kunsthandels mit seinen internationalen Interesseverbänden und seiner gewaltigen Finanzkraft, die ihn in die Lage setzt, das Angebot zu regulieren, so ist es ganz selbstverständlich, daß auch bei den Kunstwerken an Stelle des subjektiven Liebhaberwertes der aus ökonomischen Gesetzen gewonnene Marktwert getreten ist. (Es wäre in der Tat — und in unserer Zeit weniger denn je — nicht zu verstehen, wenn gerade auf dem Kunstmarkt, in dem Millionen investiert sind, anstatt der Gesetze, die die gesamte Weltwirtschaft beherrschen, die subjektive Willkür herrschen würde.) — Wer den Dingen ferner steht, wird geneigt sein, gerade eine Tatsache, welche für die gesetzmäßige Entwicklung der Kunstpreise in unserer Zeit besonders charakteristisch ist, zunächst als ein Zeichen subjektiver Willkür anzusehen: die erstaunliche Steigerung der Preise.

PROFESSOR E. R. WEISS BERLIN. Dekoratives Wandgemälde.

WILLI GEIGER CHARLOTTENBURG. RADIERUNG: »STIERKAMPF«

WILHELM SCHOCKEN – GR.-LICHTERFELDE. RADIERUNG: »AM FLUSSE«

MAX LIEBERMANN BERLIN. RADIERUNG: »BEIM UHLENHORSTER FÄHRHAUS IN HAMBURG«. (PAUL CASSIRER—BERLIN)

LOVIS CORINTH BERLIN LITHOGRAPHIE: »AUS DEM HOHEN LIED«. (PAUL CASSIRER BERLIN)

Ein schreckliches Kopfweh! ich weiss mir kaum zu helfen

KARL WALSER-BERLIN. RADIERUNGEN

AUS: »CHEVALIER DE FAUBLAS« UND »VIVANT DENON, EINE EINZIGE NACHT«, VERLAG BRUNO CASSIRER.

Man braucht sich aber nur die Situation von Angebot und Nachfrage klar zu machen, um zu erkennen, daß alle wirklich hervorragenden Kunstwerke — von der Möglichkeit vorübergehender Schwankungen abgesehen — notwendig im Preise dauernd steigen müssen, solange unser Wirtschaftsleben und die kulturellen Neigungen unserer Gesellschaft sich in der gegebenen Weise weiterentwickeln. Dies gilt sogar für die scheinbar phantastischen Höchstpreise, die heute für einzelne Objekte gezahlt werden. Bekanntlich werden heute für einzelne, besonders hervorragende Kunstwerke Preise gezahlt, wie sie frühere Zeiten überhaupt nicht kannten. Wenn in den neunziger Jahren gelegentlich für ein besonders hervorragendes Gemälde ein- bis zweimalhunderttausend Mark gezahlt wurden, so war das ein Ereignis. Heute werden bereits für ganze Kategorien von Kunstwerken — nicht nur der großen Kunst, sondern auch des Kunstgewerbes — Hunderttausende bezahlt, und was die Gemälde der größten alten Meister betrifft, so vergeht jetzt kaum ein viertel Jahr, in dem nicht ein solches Bild zum Preise von ein bis zwei Millionen verkauft wird! Selbst diese Preise sind nicht so „phantastisch", wie man vielfach glaubt, und man soll auch nicht glauben, daß die Multimillionäre, die größten Meister moderner Finanzkunst und die überzeugtesten Wirklichkeitsmenschen, mit solcher Konsequenz die Millionen für bloße Phantasien ausgeben würden! Diese Preise finden ihre unmittelbare Erklärung in der Konzentration von Riesenvermögen und Rieseneinkünften in einzelnen Händen und sind das Ergebnis der natürlichen Konzentration der größten Mittel auf die wenigen Objekte, deren Gattung oder Individualität als ganz besonders hervorragend allgemein anerkannt ist. Richtiger spricht man von „Rekordpreisen", weil in diesem Wort jene dem modernen Leben tatsächlich eigentümliche, sportmäßige Form des Wettbewerbes zum Ausdruck kommt, die sich auch in dieser Art des Kunstsammelns äußert. Es ist wie ein Wettkampf der größten Kapitalkräfte um die wenigen seltenen Werke, auf die sich eben das Großkapital konzentriert. — (Fortsetzung folgt.)

Radierungen von Karl Walser

HERMANN HALLER–PARIS. PLASTIK FÜR EIN GRABMAL, GIPSMODELL.

GEORG KOLBE-BERLIN.

»JAPANERIN« BRONZE.

DIE PLASTIK
AUF DER WINTER-AUSSTELLUNG DER BERLINER SECESSION.

Mehr als in früheren Jahren erfordert die Plastik auf der Schwarz-Weiß-Ausstellung der Secession Beachtung. Man hatte so etwas wie einen Vorläufer der längst nötigen, umfassenden und gewählten Ausstellung der deutschen Bildhauer geplant. Ungunst der Dinge hinderte die völlige Verwirklichung des durchaus modernen Gedankens. Doch ist die Zahl der plastischen Arbeiten gegen früher vermehrt und der große Saal ganz den Bildhauern eingeräumt worden. Die Werke sind überraschend gut gestellt, und so kommt die Idee wenigstens als bedeutender Eindruck zu einer gewissen Erfüllung. — In letzter Stunde gab man die Absicht, eine repräsentative Sonderausstellung von Werken Gauls zu veranstalten, auf. Nun sieht man von ihm nur das Gipsmodell, des „liegenden Wisents" für Kiel, eine seiner besten Arbeiten großen Formates, und ein paar kleine Bronzen: Esel in allerlei charakteristischer Bewegung. Für Gaul trat dann Fritz Klimsch mit einer größeren Zahl von Werken ein. Man hat ihm damit nicht gerade genützt. Bei den vielen Porträts sichert die Überfülle kleiner Details gewiß die Porträtähnlichkeit, schadet aber dem künstlerischen Eindruck. Und welche plastische Funktion hat wohl der schön geritzte Ordensstern auf der Brust Posadowskys? Besser wirken die freien Arbeiten, der weibliche Torso, die Badende und die Figur für ein Grabdenkmal. Die gesammelten ruhigen Flächen, der harmonisch gebundene Umriß verleihen den Werken

GEORGE MINNE - GAND. Torso.

ein nicht gewöhnliches Maß von Qualität. — Opplers Porträtköpfe verraten wie immer künstlerische Absichten, sehen aber etwas unlebendig aus. — Bei dem „Wand-Brunnen" von August Kraus wird das hübsche Motiv des Putto, der auf einem Ziegenbock reitet, sehr beeinträchtigt durch ein alle Architektur, selbst die Säule, überwucherndes, kleinlich-störendes Ornament. — Die Arbeiten Tuaillons sind immer von Rang. Dieses großformatige Werk aber, ein Bronzerelief: Herkules mit Eber, fällt aus dem Stil des Reliefs; es frappiert mehr als daß es überzeugt. Ein Grabrelief in Gips von Ludwig Cauer wird dem nach schöner „Empfindung" suchenden Publikum nicht entgangen sein; künstlerisch ist es wenig interessant. — Von den Jüngeren ist Georg Kolbe mit bedeutenden Werken vertreten. Zwei Gipsstudien, eine „Brunnenfigur" und das „Erwachen", sind gegen früher von einer größeren Reife des ruhigen und klaren Umrisses und in der Anlage mehr dekorativ gedacht. Alle Vorzüge seiner eigentlichen Rundplastik vereint die kauernde „Japanerin", eine Bronze von gelblichbrauner Tönung. Sehr reizvoll in seiner Naivität ist der Mädchenkopf in Bronze. — Hallers Figuren dürfen immer nur von vorne gesehen werden. Diese dekorative Berechnung, eine bewußte Beschränkung, entfernt ihn etwas zu weit von der Natur, sichert aber stets die allgemeinen künstlerischen Wirkungen. — Engelmann sandte eine Anzahl kleiner Skizzen. Man erkennt hier, daß die monumentale Haltung seiner großen Figuren weniger einem stilistischen Prinzip verdankt wird als vielmehr der Beobachtung. Diese schön gelagerten Glieder, der leise Duktus der Bewegung, der geklärte Umriß, die noblen Formen, — sie sind Natur und „gesehen". Aber schon die erste Formulierung eines plastischen Motivs verrät auch die Überlegtheit des reifen Künstlers. — Waldschmidts „Porträtkopf" könnte in dieser konventionellen Form von irgend einem anderen Bildhauer gemacht sein. Erfreulicher wirken Hengstenberg (Studie zum Freiligrathbrunnen in Soest), Frydag (Badende), Krückeberg (ein „männlicher Torso"), Scheibe (eine Bildnisbüste voll merkwürdig leisen Lebens), Edzard („Porträt einer Schauspielerin") und Encke. Richard Langer ist sicher begabt, aber seinen Arbeiten merkt man die stilistischen Experimente immer noch an. Mit Engelhardts dekorativ stilisierten

GEORGE MINNE — GAND. Porträt-Büste.

PROF. FRITZ KLIMSCH BERLIN. Figur für ein Grabmal (Gipsmodell).

Arbeiten (Flora und Fortuna) weiß man nichts rechtes anzufangen. — Hübsche Plaketten von Ehehalt, Hasenohr, Kuhnert. Am besten ist Elkan, der auch eine Bronzemaske Trübners und eine nicht eigentlich plastisch gesehene, aber sonst sehr interessante Bronze „der alte Mann" zeigt. — Hildebrand und Klinger sind mit Porträts charakteristisch vertreten. Von Minne sieht man eine männliche Büste Und dann jene beiden überragenden Bronzewerke Rodins, die Tschudi für München erworben und für diese Ausstellung geliehen hat, das „Kauernde Weib" und die „Mahlerbüste". Mit was für geheimnisvollen Mitteln verleiht dieser Künstler den furchtbar verkrümmten Gliedern Schönheit? Und welche Fülle von plastischen Ideen in dieser einen Figur, und welch eine überlegene Sicherheit der Gestaltung! Das Bildnis Mahlers sprüht von Geist und Temperament. — DR. EWALD BENDER.

✿

Wenn es ein Ding gibt, das über die Nationalität hinausragt und als allgemeines Menschheitsziel die Völker verbinden kann in ihren schönsten Daseinsregungen, sie, wenn sie sich auch noch so fremd sind, einander als im Grunde doch gleichen Wesens zeigen, so ist es die Kunst. — HANS THOMA.

ZUM WIEDER-ERWACHEN DER ORNAMENTIK. Jedermann weiß, daß die moderne, dekorative Kunst nichts so sehr haßte und verachtete als jene Elemente, die bisher immer als für nicht unwesentliche Bestandteile des Kunstgewerbes angesehen worden waren, ja, ohne die man sich eine höhere Kunst dieser Art kaum hatte denken können: als Schmuck und Ornamentik. Sie schienen auf einmal gar nicht mehr nötig zu sein, ein Ballast, der die wahre, reine Kunst nur beschwerte, belästigte, ohne ihr irgendwie nützen zu können. Darum über Bord mit ihr, je eher, je besser, und wo es nur immer ging. Nur wenige Gebiete der dekorativen Kunst, vor allem die der reinen Fläche haben hiervon eine Ausnahme gemacht. Wie sollte man auch diese anders beleben als durch Ornamentik? Die Farbe allein tuts hier ja nicht. Doch auch hier gab es Zurückhaltung auf allen Gebieten. Eine rechte Freude war nicht dabei. Und nichts ist wohl charakteristischer für diese ganze Bewegung als die damalige Flächen-Ornamentik: ein System von Linien, das allerdings ganz fein ausgetüftelt und durchempfunden war, doch ganz ohne Fleisch und Körper und damit auch ohne jede Breite und Deckung.

AUGUSTE RODIN-PARIS.
»KAUERNDES WEIB«, BRONZE.

AUGUSTE RODIN PARIS.
MARMOR, »FRANCESCA U. PAOLO«

Diese Ablehnung der Ornamentik aber war damals eine bewußte Tat. Zu lange Zeit — fast ja das ganze 19. Jahrhundert hindurch — war Kunstgewerbe wie Architektur eigentlich nur Ornamentik gewesen, in jener Zeit, da Nachahmen alter Stilarten und deren Ornamentik gleich Kunstschaffen galt. Man hielt sich an Äußerlichkeiten, an jene Dinge der Kunst, die eigentlich erst ihr letztes sind; man sah nicht ihren Kern, das, was wirklich ihr Wesen ausmachte. Und die Mechanik, die Maschine, dieser im letzten Jahrhundert erst zu voller Kraft gelangende Faktor, ward die Helfershelferin: was fleißige Hände bisher in langer, mühevoller Arbeit erreicht hatten, das schien nun mit erstaunlicher Geschwindigkeit und Mühelosigkeit geleistet werden zu können. Und immer auch in unbegrenzter Vielheit und Verdoppelung. So beging man damals die drei Todsünden der Ornamentik wie aller Kunst überhaupt: die des Zuviels, des Sinnlosen und des Unempfundenen. Damit sank die Ornamentik zum leeren Füllwerk herab, sie ward aufdringlich wie nie zuvor und saß nur zu oft an der falschesten Stelle, eine stetige Belästigung für jeden, der wirklich noch wußte, was dekorative Kunst war, ein Abschreckungsmittel für jeden Feinfühligen. Kein Wunder daher, daß unsere neuere Kunst die Ornamentik nicht liebte. Man

PROFESSOR FRITZ KLIMSCH BERLIN. »BADENDE«. GIPS.

KURT EDZARD-ERFURT.

BILDNIS EINER SCHAUSPIELERIN (GIPS).

hatte zuviel von ihr genossen, war zu oft von ihr irritiert worden. Da sehnte man sich nach Ruhe und Einfachheit. So folgte auf die Orgie die Askese. Kann man jedoch auf einem Gebiet lange asketisch sein, das dem Reich der ewig beweglichen, schaffenden Phantasie angehört? Kann man hier Abstinenz üben, wo ringsum die Verlockungen nur so winken? Es ist kein Zweifel, daß die moderne Richtung schon seit geraumer Zeit reumütig zur Ornamentik zurückkehrt, in ihr wieder ein Element der Kunst erblickt, das sie nicht nur äußerlich, sondern auch innerlich bereichert und das darum auszubilden und zu veredeln des Schweißes der Edlen wert ist. — So scheint die Zeit der Askese doch nur eine kurze Fastenzeit gewesen zu sein, damit man danach mit umso größerer Schaffensfreude erwache. Und es ist gut so, daß es so ist. Denn die Neigung, zu schmücken, sie ist dem Menschen angeboren, sie ist ein instinktives Wollen. Zu allen Zeiten, bei allen Völkern sehen wir daher diesen Trieb an der Arbeit. Und dieser Trieb stirbt dann nicht aus, wenn die Kultur kommt, er wird nur veredelt, durchgeistigt und in Schranken gehalten und abwechslungs-bedürftiger. Er reizt die Phantasie zu immer neuen Spielen, schafft immer neue Lösungen, immer neue Wirkungen. Und so verlangt er auch heute nach seinem Rechte. Wohl ihm, wenn er gleich die richtigen Wege findet. — E. ZIMMERMANN.

PERSÖNLICHKEIT. Die Richtung ist nur das äußere Gewand eines Künstlers; steckt ein Kerl dahinter, so ist die Richtung gut; auch in der Kunst macht der Rock nicht den Mann. MAX LIEBERMANN.

BENNO ELKAN-ALSBACH.

(BRONZE) PORTRÄT: »PROFESSOR TRÜBNER«

BENNO ELKAN ALSBACH I. HESSEN. BRONZE-MEDAILLEN: »FALLIÈRES UND ROUVIER«

PROFESSOR AUGUST GAUL BERLIN. »AUSSCHLAGENDER ESEL«, BRONZE.

PROFESSOR AUGUST GAUL BERLIN. »SICH WÄLZENDER ESEL«, BRONZE.

(MIT GENEHMIGUNG VON PAUL CASSIRER—BERLIN.)

E. J. MARGOLD DARMSTADT. Besticktes Besuchstäschchen.

AUSSTELLUNG ÖSTERREICHISCHER KUNSTGEWERBE 1911–12

IM MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE IN WIEN.

Die diesmalige Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe zeigt, mehr als eine der vorigen, das markante Gepräge der kraftvoll schulbildenden Persönlichkeit Prof. Josef Hoffmanns. Fast auf allen Gebieten des österreichischen Kunstgewerbes hat sein Lehren fruchttragend, sein eigenes Schaffen stilbildend gewirkt. Von einem seiner Schüler, dem bereits selbst schon als Lehrer an der Wiener Kunstgewerbeschule tätigen Architekten Karl Witzmann, wurde die Gesamtanordnung der Ausstellung, sowie die Gestaltung von sieben Einzelräumen in geschmackvoller Weise besorgt, und andere Hoffmann-Schüler haben in gedeihlichem Zusammenwirken mit leistungsfähigen Kunstgewerbetreibenden und Kunstindustriellen Vortreffliches, ja mitunter geradezu Mustergültiges hervorgebracht. Gleich beim Eintritt in die Ausstellung empfängt man einen angenehmen Eindruck. Der an sich unerquickliche große Oberlichtsaal, der nur den einen Vorzug hat, vermöge seiner Größe und Höhe architektonisch günstig wirkende Einbauten zu gestatten, bekam durch die zeltdachartige, vierfach geraffte Überspannung mit lichtdurchlässigem weißen Stoff gefälliges Aussehen. An den Längsseiten regelmäßig angeordnete Nischen und Schaukästen gliedern den weiten Raum. Die Wandnischen sind mit eigens für sie nach künstlerischen Entwürfen von den Firmen Backhausen, Haas und Steiner hergestellten Stoffen bezogen und bergen hübsche Einzelmöbel. Die jeweils an den Nischenpfeilern aufgestellten Vitrinen aus starken Kristallglasscheiben ohne die bisher übliche, plump wirkende Holzrahmung. (Entwurf von Prof. Otto Prutscher) enthalten zwei mustergültig einfach geformte Speisegeschirre in Alpaka, ausgeführt von Arthur Krupps Berndorfer Metallwarenfabrik nach Entwürfen der Kunstgewerbeschüler Alfred Sachs und Guido Heigl; in den Werkstätten von Eduard Friedmann frei mit der Hand gehämmerte Tee- und Kaffeeservice aus Silber (Entwurf Prof. Otto Prutscher) und in der gleichen Technik verfertigte Silberschmiedearbeiten nach Entwürfen des Architekten Philipp Häusler; entzückenden Schmuck, an dem wir neben Halbedelsteinen neuerdings auch kleine Email- und Elfenbeinmalereien verwendet sehen, aus den Wiener Werkstätten von Oskar Dietrich, Sophie Sander und F. Hauser; hübsches Porzellan von Joseph Böck nach Entwürfen von Emanuel J. Margold, Gustav Kalhammer, Hans Kalmsteiner und Poller-Hollmann; formal und farbig gelungene Keramik von Schleiß in Gmunden, Klablena in Langenzersdorf, Powolny und H. John, R. Neuwirth und J. Lehmann, den Mitgliedern einer erst kürzlich in Wien gegründeten keramischen Erwerbsgenossenschaft; schöne Emailarbeiten sieht man in den Vitrinen leuchten von K. Mottl und M. l'Allemand, Perlmutterarbeiten gleißen von Krehan, Stickereien farbig glühen von Em. Margold, Anna Cippico, Ella Margold-Weltmann, Valerie und Grete Petter.

Tüchtige und schöne Arbeiten sind auch zu sehen aus den staatlichen Fachschulen von Steinschönau, Haida, Bechyn, Teplitz-Schönau, Znaim und den Klassen der Wiener Kunstgewerbeschule von Josef Hoffmann, Kolo Moser, Loeffler, Barwig, Powolny und Stark.

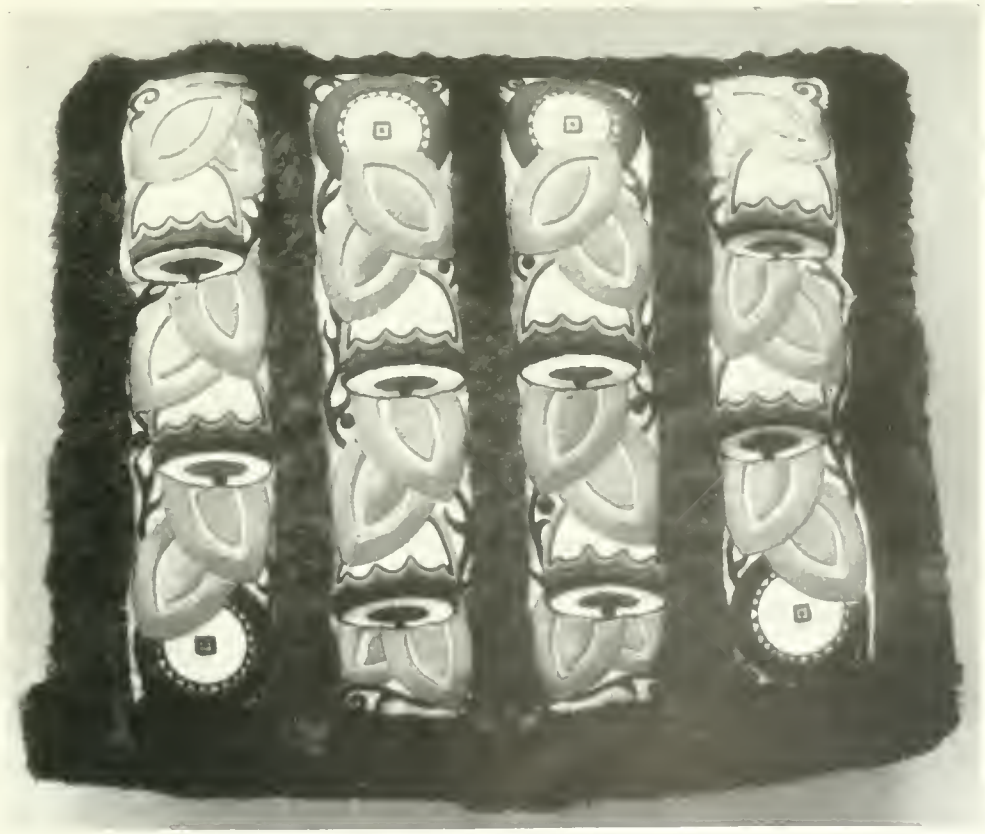
ARCH. E. J. MARGOLD. DEKORAT. STICKEREI.

Die Zahl der den Mittelsaal umschließenden Interieurs ist in der diesmaligen Ausstellung geringer als in den früheren, weil die Direktion des Museums im Einverständnis mit den Lehrkräften Gewicht darauf legte, künstlerisch entworfene und ausgeführte Räume, unbeengt durch Häufung, in jenen Größen zur Darstellung zu bringen, die den natürlichen Bedingungen solcher Räume gemäß sind. Mit nur zwei Ausnahmen sind die Interieurs als durchwegs gelungen zu bezeichnen. Als Entwerfer sind zu nennen: Frhr. v. Krauß, Maurus Herrgesell, Prof. Otto Prutscher, Karl Witzmann, Karl Klaus, Josef Zotti, César Poppovits, Leopold Forstner und Prof. Josef Hoffmann; als Ausführer sind zu nennen: Anton Pospischil, Anton Herrgesell, Bothe & Ehrmann, Ludwig Schmitt, Franz Klaus, Prag-Rudniker Korbfabrikation, Wiener Mosaik-Werkstätte und J. Souleck.

Schöne Teppiche haben die Firmen Philipp Haas & Söhne, Backhausen und Ginzkey nach Entwürfen von Prof. J. Hoffmann, Prof. O. Prutscher, Prof. Delavilla und Architekt Karl Klaus ausgeführt. Geschmackvolle Lederwaren zeigt die Werkstätte von Wilhelm Melzer.

Wo immer wir in dieser Ausstellung hinblicken mögen, überall erkennen wir Kräfte am Werk, die eine erfolgreiche Weiterentwicklung der österreichischen Kunstgewerbe erhoffen lassen, sofern nicht versäumt wird, eben diese Kräfte der Praxis nutzbar zu machen. Wo dies bereits geschehen ist, wie bei den Tischlern, Silberschmieden, Teppichwebern, Glas- und Fayencefabrikanten, finden wir die Qualitätsarbeit im Aufschwung. Die ebenso große wie erfreuliche Neuheit dieser Ausstellung, ihren „Clou", bildet der Sonderraum mit „Serapis-Fayence" aus der Manufaktur Wahliß. Was das Trio Wahliß-Klaus-Gallé hervorbrachte, (wir haben an dieser Stelle darüber bereits ausführlich berichtet), ist so schön und originell, daß man den Eifer ausländischer Museumsleiter, mit dem sie sich gleich am Eröffnungstage einige der prächtigsten Stücke für die ihrer Leitung unterstellten Sammlungen sicherten, leicht versteht und gern billigt. Ebenso dem Modernen von Wert zugeneigt wie der Porzellan-Wahliß, wenn auch nicht in der gleichen draufgängerischen Großzügigkeit, zeigt sich der alte Glas-Lobmayr, der sich von Prof. Hoffmann und anderen Künstlern entzückende mit Bronzitdekor versehene Gläser entwerfen ließ. So sieht man in dieser Ausstellung an manchem alten Stamm ein frisches Reis sprießen und Blüten ansetzen. Daß daraus reife Früchte zeitigen mögen, ist aller Kunst- und Entwicklungsfreunde ehrlich-herzlicher Wunsch. A. R-r.

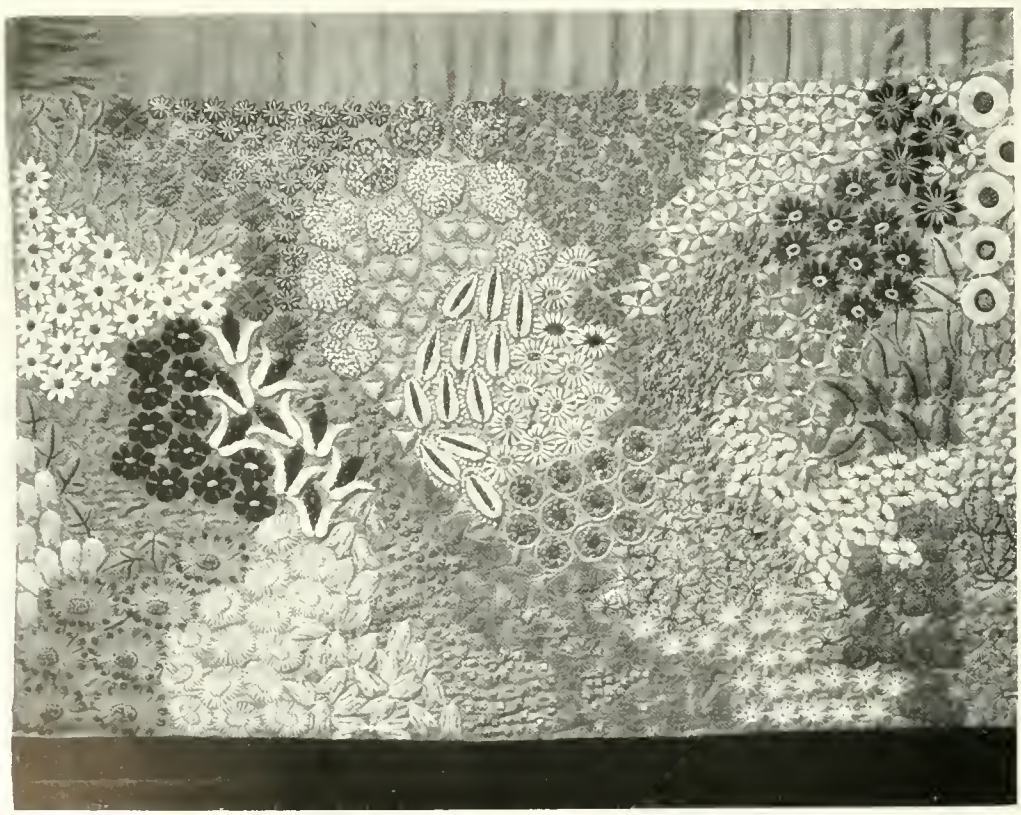
FRAU ELLA MARGOLD-WELTMANN DARMSTADT. BUNT BESTICKTE DECKE.



ENTWURF U. AUSFÜHRUNG: MILLA WELTMANN WIEN. BRAUNER MUFF MIT GOLDSTICKEREI.

K. K. LEHR- U. VERSUCHS-ANSTALT FÜR KORBFLECHTEREI WIEN. ENTW: PROF. BOSCH U. DIR. FUNKE. NÄHKÖRBCHEN.

KUNSTFREUDIGKEIT — nicht nur Kunstverständigkeit ist unsere Devise. Alles Nüchterne, Sparsame, alles Unempfundene, Erklügelte ist nicht nur freudlos, sondern auch in vollstem Sinne unzweckmäßig und unangebracht dort wo Lust und Behagen gefordert wird. — L.-D.



ENTW: ANNA CIPPICO WIEN. FLACHSTICKEREI, BORDÜRE EINES SEIDENVORHANGS.

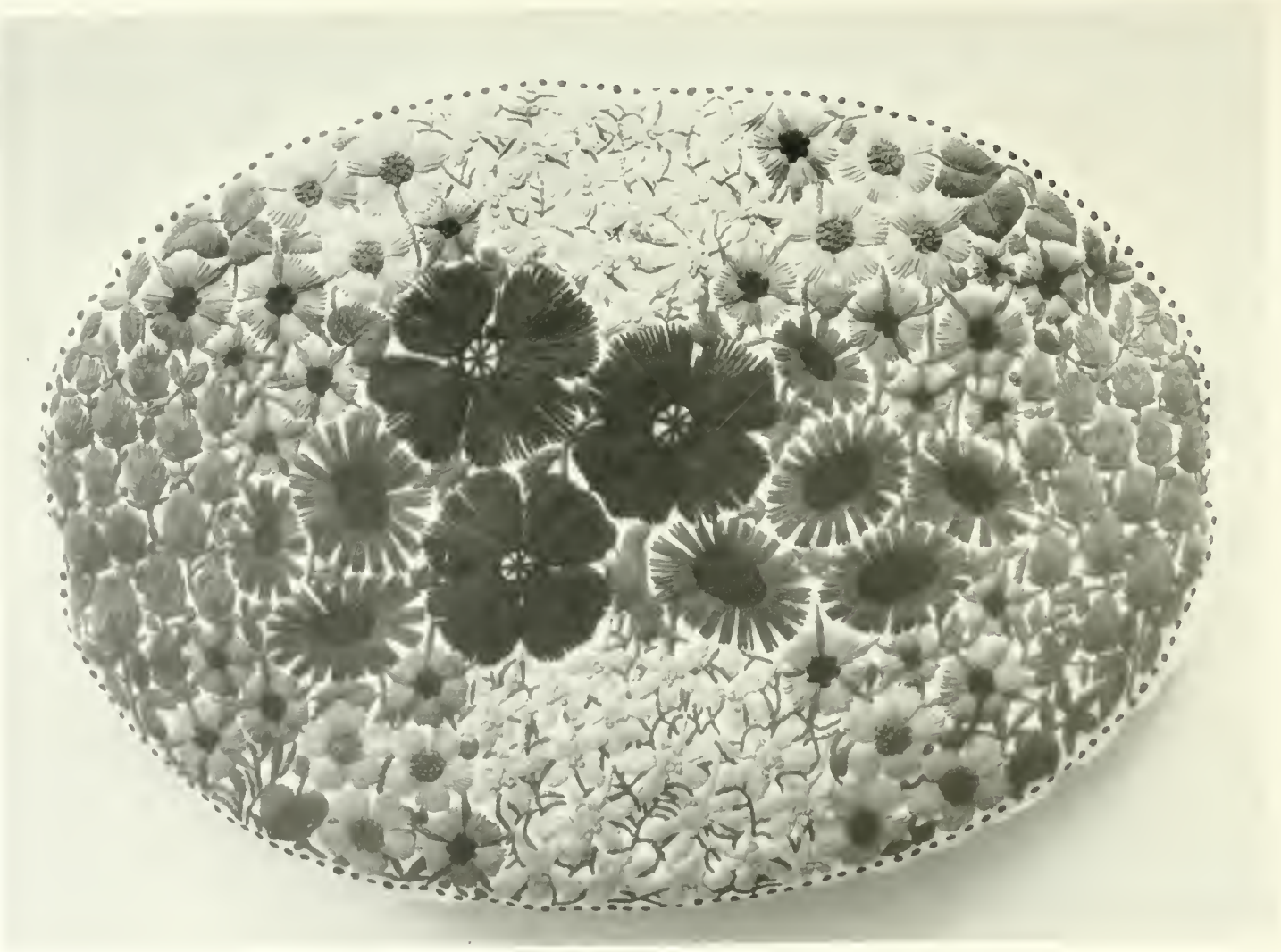
HELENE GEIRINGER – WIEN. TASCHE AUS BUNT GESTICKTEN STREIFEN.

ELLA MARGOLD-WELTMANN DARMSTADT. TASCHE, FARBIGE STICKEREI AUF SEIDE.

ELLA JACOBSON – WIEN. KISSEN, WEISSES LEINEN BUNT BESTICKT.

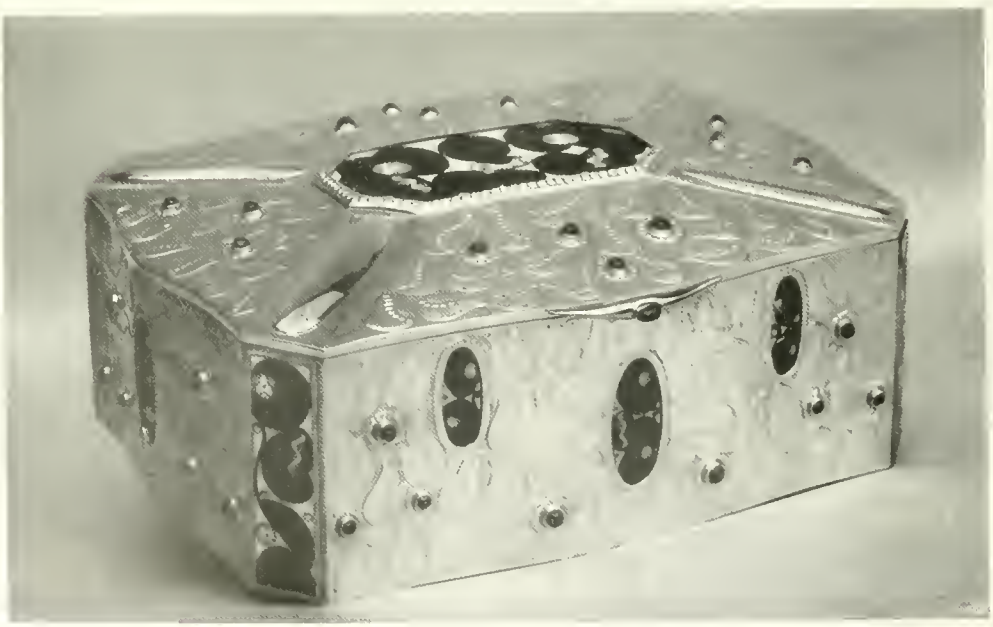
HELENE GEIRINGER – WIEN. TASCHE AUS SCHWARZEN BORTEN MIT PERLEN.

ENTWURF:
VALERIE PETTER
AUSFÜHRUNG:
GRETE PETTER,
BEIDE IN WIEN



POLSTER, WEISSES
LEINEN MIT
BUNTER
WOLLSTICKEREI

ENTW: ARCH. ADOLF O. HOLUB WIEN. FRISIERKASSETTE, SILBER GETRIEBEN, MIT HALBEDELSTEINEN.



ENTW: KARL RIEDEL. AUSF: KARL MOTTL – WIEN. SCHMUCKDOSE MIT EMAIL U. STEINEN.

ENTW: ARCH. ADOLF O. HOLUB – WIEN. TAFEL-AUFSATZ IN SILBER

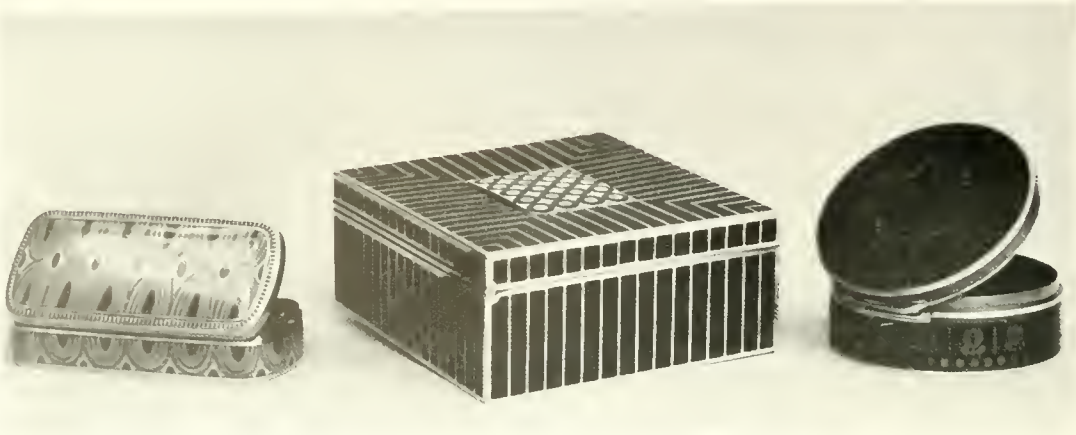
ENTW: ARCH. PHILIPP HÄUSLER. AUSF: ED. FRIEDMANN – WIEN. JARDINIÈRE IN SILBER.

ENTW: ALFRED SACHS. AUSF: ARTHUR KRUPP—BERNDORF. SUPPEN-TERRINE, ALPAKA.

ENTW: ARCH. PH. HÄUSLER. AUSF: ARTHUR KRUPP BERNDORF. SUPPEN-TERRINE, ALPAKA.

ENTW: ARCH. PH. HÄUSLER. AUSF: ARTHUR KRUPP. GEMÜSESCHÜSSEL, ALPAKA.

ENTW: ALFRED SACHS. AUSF: A. KRUPP BERNDORF. SUPPEN-TERRINE, ALPAKA.

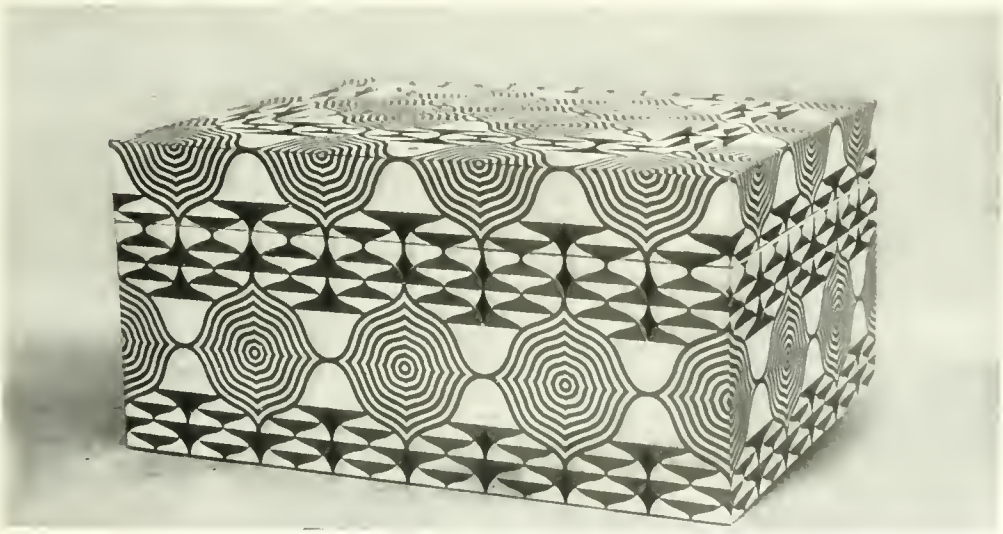


ENTW: ARCH. K. RIEDEL. AUSF: K. MOTTL WIEN. TABATIÈRE, SCHMUCKKASSETTE U. BONBONNIÈRE.

ENTW: PROF. J. HOFFMANN. AUSF: J. U. L. LOBMEYER — WIEN. GLASGEFÄSSE MIT BRONZITDEKOREN.

K. K. FACHSCHULE FÜR TON-INDUSTRIE ZNAIM. BEMALTE FAYENCE-DOSEN.

ENTW: ARCH. HANS BOLEK. AUSF: OSKAR DIETRICH—WIEN. BONBONNIÈRE.



ENTW: AUS DER KUNSTGEWERBESCHULE—WIEN. AUSF: THEVER & HARDTMUTH. BRIEFPAPIER-KASSETTE.

ENTW: PROF. J. HOFFMANN WIEN. AUSF: J. u. L. LOBMEYER WIEN. GLÄSER.

ENTWURF:
KARL KLAUS.
AUSFÜHRUNG:
E. WAHLISS
IN WIEN.

SERAPIS-
FAYENCE.
VASEN MIT
FARBIGER
DEKORATION.

ENTWURF: KARL KLAUS. AUSFÜHRUNG: E. WAHLISS WIEN. SERAPIS-FAYENCE.

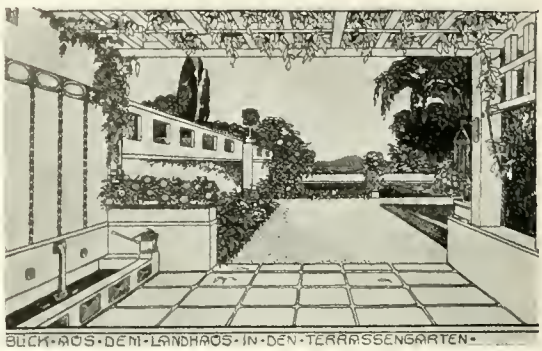
JACOB OCHS, GARTENBAU HAMBURG. KÜNSTLERISCHE LEITUNG: LEBERECHT MIGGE. GARTENAUFGANG.

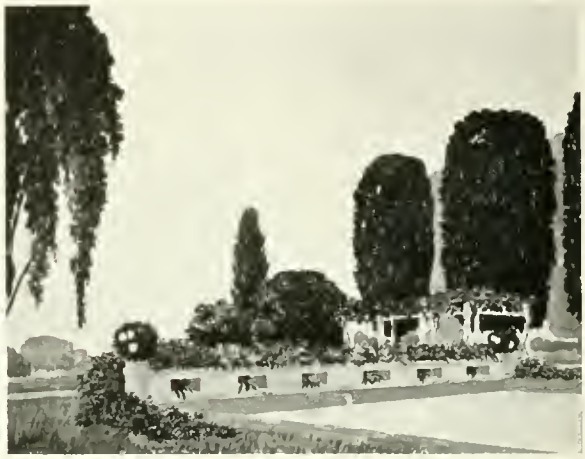
JACOB OCHS-
HAMBURG.
KÜNSTL. LEITUNG:
L. MIGGE.

STROHGEDECKTES
GARTENHÄUSCHEN
FÜR KINDER.

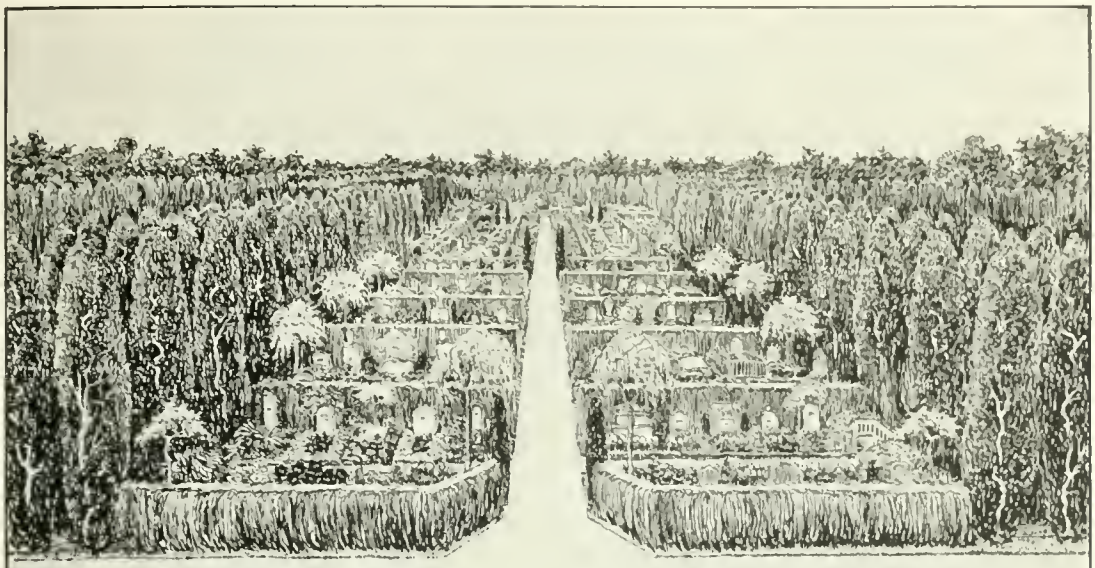
JACOB OCHS, GARTENBAU HAMBURG. GARTENHAUS ÜBER DER STRASSE.

JACOB OCHS HAMBURG. KÜNSTL. LEITUNG: LEBERECHT MIGGE. GARTENHAUS.





KURT WINKELHAUSEN, GARTENARCHITEKT, HAMBURG. ENTWÜRFE FÜR GARTEN-LAUBEN UND -ANLAGEN.

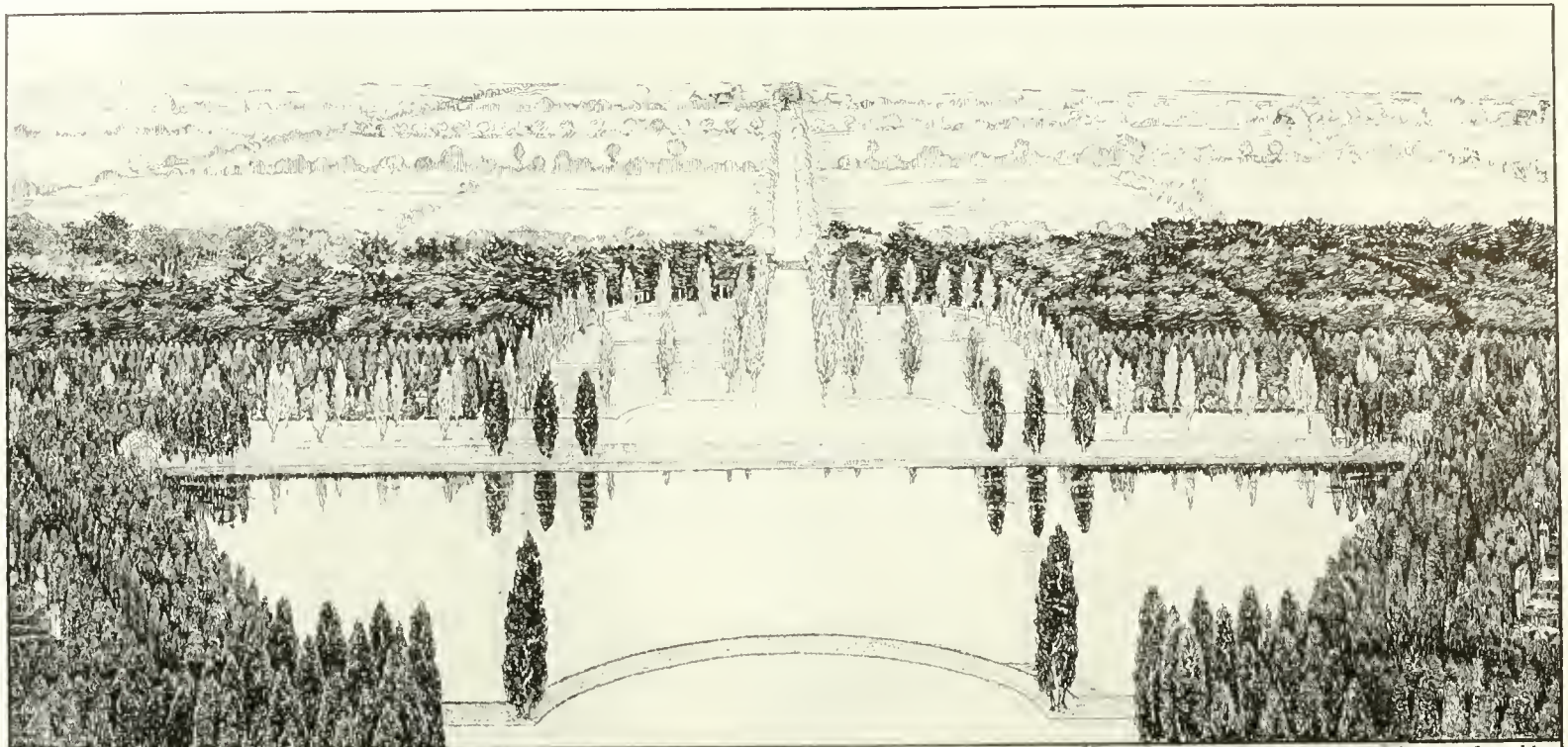


Zum Entwurf für den neuen Bremer Friedhof Blick in ein Grabfeld Kennwort: Totenstadt.

ZU EINEM FRIEDHOFS-ENTWURF VON FR. GILDEMEISTER.

VON RUDOLF ALEXANDER SCHRÖDER.

Seitdem Folgerichtigkeit und idealisierte Zweckmäßigkeit wenigstens im Prinzip als Grundlagen jeder ehrenwerten Architektur wieder eingesetzt sind, hat man angefangen, sich auch des Gartens und Parks wieder anzunehmen, der seit den Tagen unserer Väter durch einen mit so vielen ähnlichen Verschlechterungen parallel verlaufenden Entwertungs- und Verbilligungs-Prozeß der großen englischen Tradition zu jenem nur allzu wohlbekannten Gebilde herabgesunken war, durch dessen Schlängelpfade an „Gruppen" zu je drei Bäumen und wurstförmigen Teichen vorüber Sonntags Nachmittags der hocherfreute Spießbürger zur beliebten Borkenhütte wallt. Leider kann man nicht behaupten, daß nur die „englische" Tradition einer solchen Verkümmerung anheimgefallen sei. Welch horrende Hervorbringungen zeitigt nicht immer noch auf unseren öffentlichen Plätzen die Notwendigkeit eines architektonischen Gartenschmucks. Man sollte als gebildeter Mensch über derlei Angstgeburten kaum noch lachen. Es ist eine zu billige Genugtuung. — Nun, man darf wohl sagen, im Prinzip seien diese Scheusäligkeiten überwunden, und wenn sie auch de facto noch eine geraume Weile „fortzeugend Böses" gebären werden, so darf man sich doch darüber freuen, daß tüchtige Kräfte am Werk sind und, um einen kühnen Tropus zu gebrauchen, hie und da Oasen in der Gartenwüste aufblühen. Einer der tüchtigsten unter den jüngeren Gartenkünstlern, Fr. Gildemeister aus Bremen, dürfte den Lesern dieser Zeitschrift schon bekannt sein. Die hier veröffentlichten Pläne für die Gestaltung des neuen Friedhofs seiner Vaterstadt konnten, wenn wir recht berichtet sind, von den Preisrichtern nicht berücksichtigt werden, weil Gildemeister verabsäumt hatte, gleichzeitig Pläne für die notwendigen Baulichkeiten vorzulegen. Uns will es allerdings scheinen, als ob bei einer so umfangreichen Anlage, in der die Gebäude unmöglich anders als durch ihre Lage dominieren können, es hauptsächlich darauf ankomme, daß Ausnutzung und Gestaltung des zu bepflanzenden, mit Wegenetzen und Grabstellen zu versehenden Areals künstlerische und praktische Forderungen so vollkommen als möglich befriedige. Wenn man den Gildemeisterschen Entwurf mit den in der Konkurrenz preisgekrönten vergleicht, so wird selbst der Laie auf den ersten Blick sehen, daß

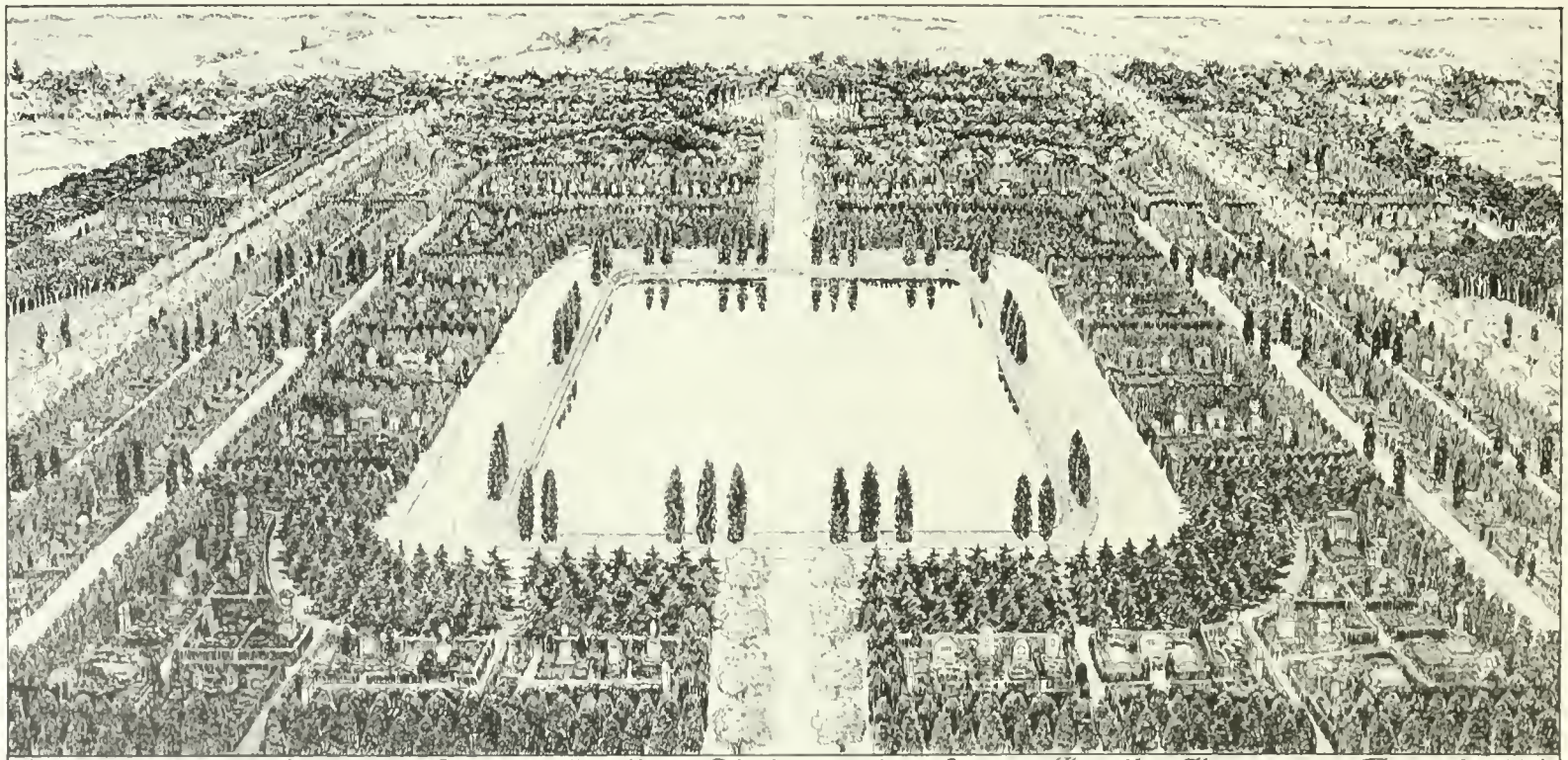


Zum Entwurf für den neuen Bremer Friedhof · Blick vom Crematorium nach Norden · Kennwort Totenstadt

ENTWURF VON FR. GILDEMEISTER,

GARTEN-ARCHITEKT IN BREMEN.

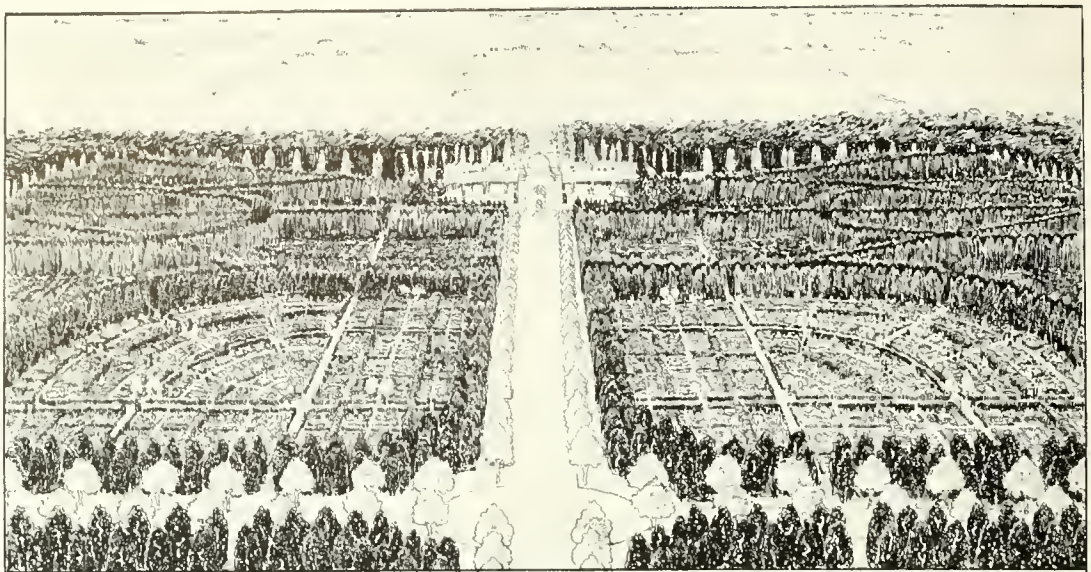
1912 V. 1.



Zum Entwurf für den neuen Bremer Friedhof · Blick über den See zur Kapelle Kennwort: „Totenstadt"

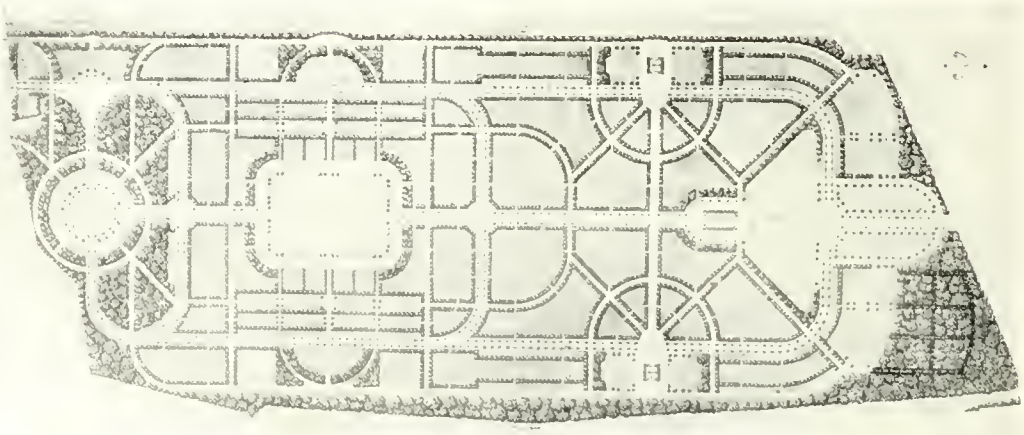
ENTWURF VON FR. GILDEMEISTER.

GARTEN-ARCHITEKT IN BREMEN.



Zum Entwurf für den neuen Bremer Friedhof. Blick zum Crematorium. Kennwort Totenstadt.

er zwei Vorzüge vereint, die vereinigt keiner der anderen Entwürfe aufweist: eine Gesamtverteilung, die, von großen Längs- und Querachsen ausgehend, überall schöne, ruhige, auch dem Durchwandelnden übersichtliche Formen schafft und eine Ausnutzung des gegebenen Raums, wie sie zum mindesten keiner der künstlerisch auf gleicher Höhe stehenden Entwürfe aufweist. Die zur Ausführung bestimmten Pläne mögen im einzelnen ihr Gutes haben: wir vermissen aber in ihnen durchaus den Gedanken, der sich des Ganzen bemächtigte und eine Anlage schüfe, die mehr böte als einen bloßen freundlichen Winkel für die Bestattung unserer Toten. Ein Friedhof sollte unseres Erachtens zum Ausdruck bringen, daß der Tod mehr ist als eine bürgerliche Angelegenheit, bei der man mit Dezenz und Pietät und einer traulichen „Ruhestätte" das Seine getan habe, daß er die eine große, unausweichliche und allgemeine Bestimmung des Menschengeschlechtes sei, man möge ihn auffassen, wie man wolle, als Ende oder als Übergang. Wer mit solchen Gedanken die Gildemeisterschen und etwa die Längerschen Pläne mit dem vergleicht, was in Bremen nunmehr entstehen soll, der wird bedauern, daß hier wieder einmal nüchterne Überlegungen sich eines Problems bemächtigt haben, das dem tiefer Denkenden vor allem ideelle Forderungen stellt. — R. A. S.



FR. GILDEMEISTER: GRUNDRISS DES FRIEDHOF-PROJEKTES FÜR BREMEN.

KLEINE KUNST-NACHRICHTEN.

JANUAR 1912.

STUTTGART. In dem Pazaurekschen Landesgewerbe-Museum war eine Ausstellung gewerblicher Arbeiten von J. V. Cissarz zu sehen. Bücher, Drucksachen, Ledereinbände, Druckstoffe, Tapetenmuster, eine neue Drucktype, Photographien von Innenräumen, Glasfenstern, Gärten usw. Cissarz ist in die neue Kunstgewerbe-Bewegung eingetreten als gefühlvoller Ornamentist, als ein Lyriker der Linien, als ein Schwarz-Weiß-Rhythmiker. Die weitere Entwicklung des neuen Buchgewerbes, die den Kalli- und Typographen in den Vordergrund schob, ist seiner Art nicht gerade günstig gewesen. Cissarz ist diesen Strömungen keineswegs ausgewichen. Er zeigt in den Bucheinbänden für Cotta oder Spemann Kalligraphenleistungen wie einer, zeigt in den Probedrucken zu einer „Cissarz-Latein", die die Schriftgießerei Ludwig & Mayer in Frankfurt eben herausbringt, seine typographische Befähigung, wenn auch — wie gerade der Schmuck zu diesen Typen beweist — seine heimliche Liebe ornamentalen Rhythmen gehört. Er entfaltet sie in zahllosen Tapeten- und Druckstoffmustern, neuerdings auch an gesponnenem Papier, das eben von einem süddeutschen Fabrikanten auf den Markt gebracht wird. Auf welchen Gebieten er sich auch tummelt, immer wahrt er seinen Ton, den Ton des zart gestimmten Lyrikers.

Gegenüber in den Ausstellungsräumen des Kunstgewerbehauses waren Ledermöbel ausgestellt. In erster Linie Sofas und Sessel von A. Bühler, denen Haustein die kapriziöse Form gegeben hat. Haustein macht sich los von den vierschrötigen Sitzkästen, wie sie zu uns über den Kanal gekommen sind. Den Komfort behält er bei, knetet aber auf eigene Weise die Beine, das Holzgerüst, die Rück- und Seitenlehnen durch. Er gewinnt diesen Sitzgelegenheiten aparte Silhouetten ab; mit Nägeln, Steppnähten, Ledergurten usw. weiß er das Gerüst optisch aufzulockern. Ein bischen vorsichtiger sollte er nur mit den Reliefen umgehen, die das feine Spiel seiner Formen keineswegs verfeinern. — PAUL WESTHEIM.

LANDSCHAFTEN VON WILLY PREETORIUS. Eine feine, intime, lyrische Kunst, weich und sinnenfreudig, kultiviert, liebenswürdig und empfindsam. Weiche, grüne Wolken, schwellen die belaubten Bäume, und nicht schwerer, nicht stofflicher wirken die begrünten Hügel, die sie tragen. An den Formen, an den Räumen liegt dem Maler nicht viel. Ihn interessieren rein koloristische Probleme, die Töne im Teppich der Landschaft und ihr Verhalten zu einander. Ich glaube, daß Preetorius in dieser koloristischen Herabminderung des Formalen manchmal zu weit geht, daß er sich vollere Wirkung sichern könnte, wenn er der Form, die doch die Farbe erst in Bewegung bringt, etwas mehr Rechte gäbe, zumal, da er nicht zu den Stilisten gehört und immer treu und redlich von der wirklichen sinnlichen Erscheinung der Landschaft ausgeht. Preetorius liebt das sonst so gefürchtete Grün des vollen Sommers und die weichen, verbindlichen Formen der Hügellandschaften. Er hat viele seiner Motive aus der Umgegend des lieblichen Ammersees geholt, deren Reiz von Münchens Malern immer noch zu wenig gewürdigt wird, obwohl sie zu Dutzenden draußen wohnen und arbeiten. Es läßt sich nicht abstreiten, daß zwischen dieser Landschaft und Willy Preetorius eine angenehme Kongenialität besteht; seine Begabung, an hessischer und thüringischer Mittelgebirgslandschaft erzogen, fühlt sich hier heimisch und findet im Motiv ihr eigenes Wesen wieder, ihre Liebenswürdigkeit, ihre Stille, Feinheit und Kultur.

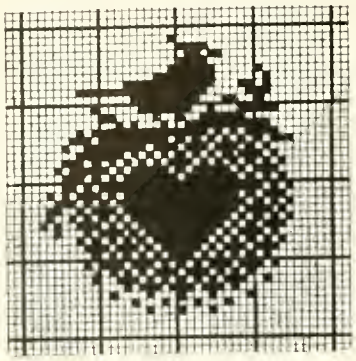
Zur gleichen Zeit, da Willy Preetorius bei Brakl die Ausbeute seiner letzten Sommer vorführte, zeigte sein Bruder, Emil Preetorius, dort wieder einmal eine Übersicht über den buchgewerblichen Teil seines ausgebreiteten graphischen Schaffens, dessen hohe Qualitäten unseren Lesern schon bekannt sind. W. M.

CHINESISCHE VASEN. Im Kunstsalon von Friedmann & Weber gab es eine sehr aparte Chinoiserie. Ein kleines halbdunkles Kabinett, dessen Decke sich nach dem Rhythmus eines Tempeldaches aus seidigem Indigo wölbte, behütete in sechs aus gelb leuchtenden Wänden sich öffnenden Nischen eine Sammlung chinesischer Keramik: eine artistische Andacht zog ihre Kreise um den verzückten Beschauer. Es war wirklich ein sehr konzentrierter Genuß, diese aus Sinnlichkeit geformten Gefäße, diese im kleinsten Format die Monumentalität des Materials noch erschöpfenden Figuren ansehen zu können. Man möchte den Amateur beneiden, dem es vergönnt ist, diese zauberhaften Glasuren, deren Farben in den zartesten Zwischentönen musizieren, zu sammeln; man wäre beinahe verführt, sich zum Spezialisten für chinesische Gefäßkeramik auszubilden, um das Werden dieser Wunder genau zu studieren. Noch weiß man zu wenig von den chinesischen Töpfern, zu wenig überhaupt von den Künsten

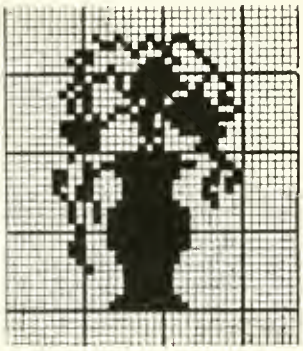
des östlichen Asiens. Welche Formen, welcher Zug und Fluß, welches Atmen in diesen Wandungen; und dann die Farben: das Fell des Tigers, das Rotkehlchenei, die Schale der Schildkröte, die Haut des Pfirsichs, der Geruch des Apfels, glühendes Blau, dämmerndes Rot, Gloriolen in Gelb und Dämonien in sterbendem Grün. — Viele, sehr viele der Stücke waren verkauft. Wann wird es der europäischen Keramik gelingen, das Gold so locker zu machen. R. BR.

✿

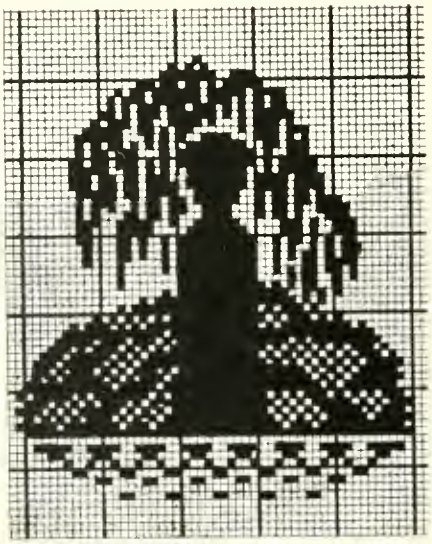
EIN NEUES GESCHÄFTSHAUS v. E. H. SCHAUDT. Die Berliner City arbeitet eifrig an ihrer Neugestaltung. Eine Firma nach der andern läßt ihren Pseudopalast abbrechen, um dafür ein restlos brauchbares und charaktervolles Geschäftshaus hinzustellen. Das gelingt zwar nicht immer, abwechselnd durch die Schuld des Architekten, durch die des Bauherrn. Das gelingt am besten dann, wenn Auftraggeber und Ausführender sich zusammenfinden in vernünftiger Gesinnung. Das ist jetzt wieder einmal in besonderem Grade geschehen, als E. H. Schaudt, der Erbauer des „Kaufhaus des Westens", den Auftrag bekam, für Cords ein neues Haus zu schaffen. Er baute es aus Kalkstein, sehr schlicht, durchaus als eine großformige Ganzheit und doch im Detail sorgfältig ausbalanciert. Es ist sehr kultiviert, wie Schaudt die einzelnen Horizontalen von unten nach oben bis hinauf zum Hauptgesims variiert und steigert; es zeigt sich darin jene spezifische Architektonik, die den wahren Baumeister vom Kunstgewerbler scheidet. Eine unbedingt architektonische Situation ergibt sich auch aus dem Widerspiel der beiden Tendenzen, die Schaudt schon beim K. d. W. miteinander kämpfen ließ: aus dem eigenartigen Gegeneinander der vertikalen Tragmauern und der horizontalen Etagenbänder. Es wäre falsch, von Pfeilern zu sprechen, oder von breitentwickelten Mauerflächen. Die Pfeiler setzen wohl an, aber sie werden so kräftig von den Horizontalen durchbrochen, daß sie ihre hochstoßende Kraft nicht entfalten können. Die gemauerte Fläche ist wohl überall spürbar; sie öffnet sich aber doch so oft und so energisch, daß der Rest gerade noch hinreicht, um nicht an das bloße Vorhandensein eines konstruktiven Gerüstes glauben zu müssen. Solche Unbestimmtheit der Tektonik wirkt eine nervöse Eleganz, die aber niemals spielerisch wird, weil der Ausgleich der beiden Konstruktionstendenzen mit ruhiger Selbstverständlichkeit sich vollzieht. Schweigsam und doch lebendig mit verhaltenem Temperament steht das Haus im Lärm der Leipziger Straße; ein Rücksprung des Mitteltrakts läßt vor den Schaulenstern die Leute sich sammeln, ohne die Vorübergehenden zu behindern. Im Innern hat Schulze-Kolbitz eine sehr anständige Ladeneinrichtung geschaffen; aus gutem Instinkt für den Komfort des Einkaufes und aus reinlichem Geschmack bekam der nüchterne Apparat der Ladentische und der Warenregale, der Schreibpulte und der Kassengehäuse einen ebenso dienstbereiten wie selbstbewußten Ausdruck. Ohne Zweifel: die beiden Architekten und ihre Bauherren lieferten einen vortrefflichen Beitrag zur Kultur des Kaufmanns. — R. BR.



ANNEMARIE KOPPEL DRESDEN.



K. ROTHE DRESDEN.



ANNEMARIE KOPPEL DRESDEN.
ENTWÜRFE FÜR KREUZSTICH.

MAX PESCHSTEIN — BERLIN
»SOMALITANZ« FARB. HOLZSCHNITT

MAX PECHSTEIN BERLIN. GEMALDE: »FLUNDERNFISCHER«
DARMSTÄDTER PRIVATBESITZ.

MAX PECHSTEIN—BERLIN.

VON ROBERT BREUER.

Es gehört zu den schwersten Irrtümern unserer Zivilisation, daß sie sich der Kunst wahlverwandt glaubt und um solcher Verwandtschaft willen beansprucht, über die Kunst herrschen zu können. Die Wahrheit aber ist, daß die Kunst keinen schlimmeren Feind hat, als eben diese Zivilisation. Die Kunst kommt aus dem Rauschen des Blutes; die Zivilisation ist ein Vielfältiges aus rechnender Verständigkeit. Die Zivilisation ist Verschneidung, die Kunst Steigerung des Lebens. Die Zivilisation ist eine Alterserscheinung der Menschheit, die Kunst der Menschheit ewige Jugend. Die Zivilisation kann vererbt, gelehrt, variiert und diplomatisiert werden; die Kunst ist immer wieder neu, unmittelbar und einzig. So ist es nur selbstverständlich, daß die Zivilisation oft erschreckt steht vor der Kunst Unbändigkeit; die Gelehrsamkeit, der Sittenkodex, die Akademie, der ganze zivilisatorische Apparat sträubt sich gegen die Tollheit, die immer wieder von vorn anfangen möchte. Es gibt aber keine Kunst, die nicht, um eine neue Synthese zu zeugen, zuvor in das Primitive niederstieg. Das Primitive ist das Reich der Mütter. Nur die immer neue Kunst bleibt ewig.

Die Schwachen wähnen, daß eine Komposition dasselbe sei wie eine Synthese. Nichts ist verkehrter. Was man so komponieren heißt, bedeutet kaum mehr als ein äußerliches Nebeneinander; aus Soldaten wird das Bild einer Schlacht, aus Bäumen eine Landschaft zusammengesetzt. Das kann ähnlich und gefällig werden; fehlt nur der Herzschlag. Die Synthese sucht den einen, großen Puls; sie achtet nicht gewußter Tradition, noch verführerischer Flitter, sie will: das Wesentliche, das Entscheidende. Das will sie herausreißen aus der Natur, aller Geschichte zum Trotz. Gewiß, die Geschichte ist eine Realität; ihr hat auch der Wille zur Synthese Tribut zu zahlen. Auch Marées und Cézanne, van Gogh und Gauguin stehen unter dem Schatten derer, die vor ihnen das Künstlerische umkämpften. Aber: sie alle, die Helden der Kunst, nahmen das Gegebene nicht als Krücke; sie empfanden es als einen Widerstand,

MAX PECHSTEIN BERLIN. KOHLE-ZEICHNUNG.

den es zu brechen, als eine Reibung, die es zu überwinden galt. Und nur dadurch gewannen sie in den Ahnen, die sie beinahe haßten, Helfer zum Neuen, zu dem Ihren. Das Fortbrechen aller Umhüllungen machte die Einzigen zu Förderern der Konvention des im Wandel Unsterblichen. Nur wenn aller Ballast fiel, kann der Rhythmus schwingen. Das Fleisch stirbt; der Rhythmus bleibt.

Der Rhythmus ist nicht gegen die Natur, er ist aus der Natur. Umsonst wäre es, die Natur zu vergewaltigen; das gäbe immer nur eine Manier. Darum handelt es sich: der Natur Innerstes zu entdecken. Wer das vermag, der ist, einerlei ob die Niederschrift von solchem Erlebnis kaum ein Stammeln, dennoch ein Künstler. Es gibt in der Kunst nur ein Dogma: die Identität von höchster Natur und reinster Kunstform. Auch das, was die Wörterbücher „Naturalismus" nennen, birgt seinen Wert in der immanenten Form. Gegen die wechselnde Wirklichkeit gehalten, ist jedes Kunstwerk etwas Bleibendes, etwas Abgesondertes, Ausgesondertes. Jedes Kunstwerk entscheidet sich an seinen dekorativen Funktionen. Dennoch:

MAX PECHSTEIN BERLIN. KOHLE-ZEICHNUNG.

es gibt Zeiten, die im besonderen Maße zur Synthese drängen, zur Form, zum Rhythmus. Solcher Zeiten Kunst flieht doppelt alle gemeine Natürlichkeit. Die Kraftlosen solcher gefahrvollen Zeiten verirren sich in den Abstraktionen des Ornamentes; die Starken zwingen eine neue, unsentimentalische Monumentalität. Das gibt zuweilen den Eindruck der Roheit; wir späten Menschen sollten aber gelernt haben, taube Willkür von fruchtbarem Wollen zu scheiden. Und glücklich sollten wir dessen sein, ein Zeitalter der Synthese zu erleben.

Es gibt eine Art, den Akt wie bekleidet, und eine andere, die Landschaft oder einige Äpfel in reiner Nacktheit zu malen. Zu den bekleideten Akten gehören die der Präraffaeli-

MAX PECHSTEIN BERLIN. PINSEL-SKIZZE.

ten; die Landschaften des Gauguin haben die statuarische Größe atmenden Fleisches. Wenn Cézanne einige Früchte zum Stilleben legt, oder wenn van Gogh die Äcker ansieht, so weitet sich die scheinbar tote Natur zu einer blutvollen Animalität. Man empfindet die Früchte als Spannungen von Kräften, man möchte meinen, daß diese Äpfel sich selber als seliges Leben fühlen. Man sieht die Felder in Erregung sich drängen, als entliefe eines dem andern; man glaubt die Erde als einen Riesen, der sich streckt und wirft, der seine berstende Lebenslust mit rauschendem Grün bekränzt und die Sonne trinkt. Es steckt etwas Romantisches in solcher Art, die scheinbar tote Natur zu vitalisieren, sie zu entkleiden: daß man die Dramatik ihres stummen Lebens hüllenlos sehe. Es gibt keine Synthese, die ihr Feuer nicht an der Romantik entzündete; das Metaphysische ist aller Synthese Ziel.

Es gibt von Max Pechstein Blätter, kaum

MAX PECHSTEIN BERLIN. FARB. HOLZSCHNITT.

im Taumel arretiert. Die knolligen Indianerpferde des Karussells hetzen an uns vorbei. Ganz hitzig sind die reitenden Kinder, rote Flecken flackern auf den Backen. Die Nichtigkeit wird zum Phänomen: Eine unbändige Sinnlichkeit erhaschte im Sprunge blitzschnell erspähte Beute; durch wenige elastische Umfahrungen wurde die Intensität des Lebens in ein neues dekoratives Dasein gefangen. Notwendig offenbart sich einem Pechsteins Verwandtschaft zu Wedekind.

Es wäre sehr lächerlich zu meinen, daß Wedekind nicht komplizierte Perioden und keine akademisch abgerundete Süßigkeiten schreiben könnte; er verschmäht solcherlei. Er will dem Wirbel des Lebens ein Hexenmeister sein, ein Tierbändiger, einer, der den Erdgeist mit Feuer-

größer als eine Quartseite, darauf hat er notiert, wie Menschen sich auf einem Rummelplatz stoßen und treten, oder ein andermal, wie ein Karussell im Takt des Leierkastens kreiselt, oder zum dritten, wie armselige Winkelartisten die Glieder rekeln und zerlumpte Tänzerinnen die Beine schmeißen. Es sind Nichtigkeiten und wurden doch, ohne irgend welche humane Absicht, Dokumente einer spezifischen Menschlichkeit. Diese Blätter geben das Leben, das sie erjagten, in so unmittelbar wirkender Kurzschrift, in solch zupackender Konzentration, daß man das Wesentliche solchen Daseins nackt zu sehen glaubt. Nur wenige Striche stehen auf dem Papier, nur einige Schriftzüge und Umrisse, innere Gelenkpunkte und dazu ein paar farbige Tupfen; und man glaubt: grelles Leben mitten im Auflachen, im Kreischen,

MAX PECHSTEIN. TUSCHE-ZEICHNUNG.

MAX PECHSTEIN BERLIN. KOHLE-ZEICHNUNG.

bränden scheucht, einer, der auf der Rutschbahn des Augenblicks mitten in die Ewigkeit saust. Genau so ist Max Pechstein. Man muß in dem ungezählten Reichtum seiner Notizen geblättert, gewühlt haben, um die innere Einheit dieser beiden Exponenten der modernen Problematik ganz verstehen und immer wieder erleben zu können. Auch Pechstein ist solch ein toller Liebhaber der nackten Wirklichkeit. Auch Pechstein balgt sich mit dem Leben, mit dem, was die Furchtsamen des Lebens Abgrund und Auswurf heißen. Was er aber auch immer packt, was er nur anrührt, wird aus vielfältiger Leiblichkeit dekorativ entklärt und dadurch schön. Aus Sinnlichkeit gezeugt, wirken Pechsteins Feuerrunen unmittelbar auf die Sinne. Es gibt hier nur ein Entweder — Oder. Entweder hält man diese leidenschaftlichen Explosionen für frechen Wahnsinn,

MAX PECHSTEIN–BERLIN. Gemälde: »Das Rettungsboot«

oder man steht verblüfft und bald ergriffen vor Symbolen einer metaphysischen Nacktheit.

Nackt und groß ist das ganze graphische Werk Pechsteins. Es ist beinahe unbekannt; obgleich es noch deutlicher als die Leinwande das Wesen und die Stärke des Künstlers zeigt. Das wäre längst die Meinung aller Kundigen, wenn sie seine Holzschnitte, Lithographien und Zeichnungen beisammen gesehen hätten.

Pechstein hat Holzschnitte gemacht, vor denen man an einen motorischen Instinkt des Messers glauben lernt. Mit wenigen straffen Zügen spaltete das Schustermesser große Späne aus der Holztafel; noch aus dem Abdruck sieht man den handwerklichen Vorgang. Pechstein meidet das zärtliche Hohleisen; einen breiten robusten Stahl führt er mit zustoßender Gewalt. Es ist nichts Gezeichnetes in diesen Arbeiten; es wäre gewaltsam und beinahe unmöglich, einen ähnlichen Eindruck mit dem Pinsel zu erstreben. Die Lebensenergie, die diesen Blättern entströmt, hat etwas Aufreizendes; die Verteilung von Schwarz und Weiß sichert durch die Selbstverständlichkeit der Balance auch den heftigsten Ausbrüchen eines charakterisierenden Temperamentes die Größe dekorativer Wirkung. Zugleich spüren wir im Schwarz-Weiß überzeugende Farbeneindrücke; sodaß, wenn nun wirklich Pigmente hinzukommen, solches Kolorit als organisch empfunden wird. So erklärt es sich, daß es durchaus nicht stört, wenn Pechstein einen Frauenkörper mit Grün angibt, oder wenn er sonst irgendwie die von uns geglaubte Farbgebung der Natur vertauscht. Man denkt garnicht daran, die scheinbare Naturwidrigkeit aufzugreifen; weil man garnichts Körperlich-Wirkliches, sondern allein etwas Flächig-Musikalisches erwartet. Man sieht Bewegungen in der Fläche, elastische Züge, starke Rhythmen; man sieht Gewichtsverteilungen, lineare Themen; man erlebt eine Welt, die ihre eigenen Gesetze hat, weil sie ein eigenes Sein ist.

MAX PECHSTEIN BERLIN.
GEMÄLDE: DOPPELBILDNIS.

Pechstein gibt sein Bestes mit graphischen Mitteln; ein Beweis für die Gesundheit und Kraft seiner Bilder. Sie sind der Schrecken aller Ängstlichen; selbst denen, die gut wissen, daß die Kunst eine Überwindung der Natur, scheinen sie oft eine Vergewaltigung und dazu eine Willkür. Sie sind aber nichts weniger als solcherlei. Man könnte sie mit gutem Recht eine Rückkehr zur Tradition des Monumentalen heißen. Der Naturalismus soll vergessen, und die Kunst wieder höchste Erdenform der Seele werden. Des Naturalismus Ernte soll in die Scheuern kommen. Damals, als der Buddhismus die Musik seiner Innerlichkeit in gewaltigen Malereien offenbarte, hatten die Künstler es leichter; es gab noch nicht so viel an Einzelheiten, an Analysen und Ziffern, mit denen man sich auseinanderzusetzen hatte. Heute, da die Augen so unendlich viel wissen, muß der Wille zur Form um so viel energischer den Rhythmus schmieden. Das gibt dann den Einsichtlosen bequeme Ursache, über Manier, Eigensinn und wilde Primitivität zu klagen.

Zwei Vorwürfe werden Pechsteins Bildern gemacht: sie mißachteten der Perspektive, sie raubten den Körpern die Körperlichkeit. Diese beiden Vorwürfe, die sich bedingen, erledigen sich gemeinsam. Die Psychologie des Monumentalen ist noch zu schreiben; noch weiß man von ihr nur weniges. Das Eine ist deutlich: das Monumentale drängt zur Gemeinsamkeit. Felsen und Mensch, Mensch und Meer durchdringen sich. Und ein anderes: die naturalistische Illusion des Raumes entfernt das Dargestellte von dem Beschauer; was uns überragen soll, muß auf uns zukommen und doch für sich bleiben, in sich. Die bewegungslose Bewegung, die unkörperliche Wirklichkeit und die pantheistische Leugnung der Distanze gibt dem Natürlichen die ungewohnte Größe. Das läßt sich an den Mosaiken nachprüfen, auch an den Teppichen und den Fresken all jener Zeiten, denen die Götter nahe waren. In Planen übereinandergereiht, nebeneinander, frontal uns zugewendet ragen die Gestalten gewaltig. Warum wollen wir denen, die das Geheimnis der Monumentalität Ägyptens und Chinas, Persiens und Ost-Roms aufbrachen, es in falschem Hochmut wehren, dem Geheimnis zu gehorchen. Das überlege man und versuche daraufhin, das Spezifische in Pechsteins Bildern als Gehorsam gegen ein erkennendes Erlebnis sinnlich zu erfassen.

Es gibt Leute, die von alledem nichts zu sehen vermögen, oder es nicht sehen wollen.

MAX PECHSTEIN – BERLIN. GEMÄLDE: »SELBSTBILDNIS«

MAX PECHSTEIN.

»IM WALDE« DARMSTÄDTER PRIVATBESITZ.

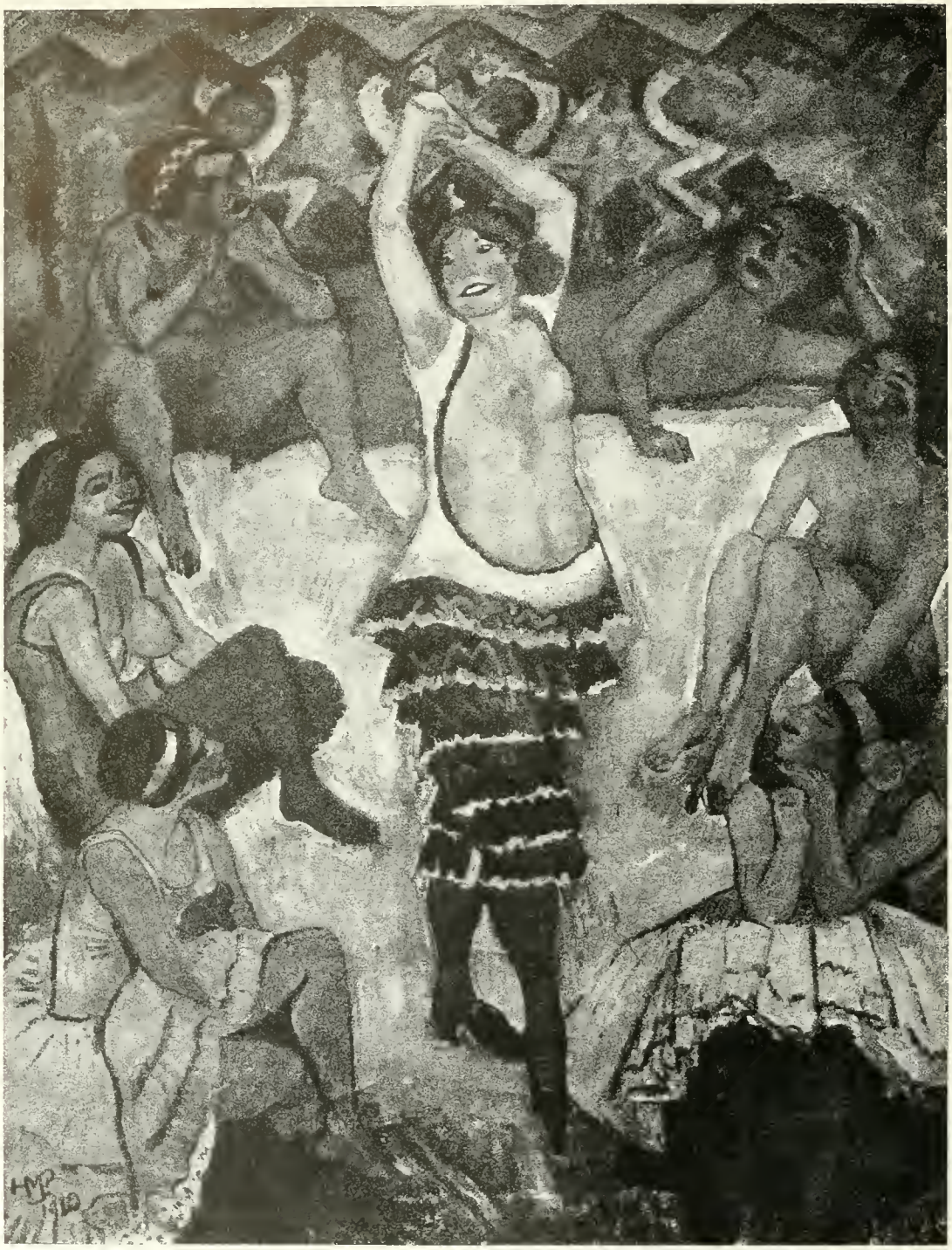
Sie schelten die grobe, die schlechte Zeichnung und sprechen vom Anstreicher. Gegen blinde Augen bleibt wenig zu tun, und Kurzatmige werden nie fliegen können. Die Wahrheit aber ist: daß Pechstein, ein ungewöhnlich fähiger Zeichner, das diskrete Sein und die immanente Beweglichkeit der Objekte erfühlt und gestaltet. Das Schwingen eines Mundes und das Atmen einer Brust, das Dehnen der Glieder und das Lasten des Körpers zwingt er, motorisch zu bleiben. Man hat das Gefühl einer Fesselung im Streicheln; die Beute wurde niedergeschlagen, um zur schönen Wesentlichkeit entkleidet zu werden. Will jemand sagen, daß Pechstein das Wesentliche solcher Nacktheit nicht wirksam zu machen weiß. Wer ein Geschehen wie den Tanz zugleich so animalisch und rhythmisch verklärt, so fleischlich und so machtvoll aus der Wirklichkeit in das wirklichere Leben der Fläche zu erheben vermag, der kann zeichnen.

Und was die Farbgebung betrifft: wir sind durch die Pflege der Luftperspektive, durch die zarte Freude an den Trübungen und an den schleiernden Nüancen so sehr der optischen Fanfaren entwöhnt, daß wir vor dem Ansturm überhören, wie die Kraft sich hebt und senkt, wie sie schnellt und zögert, wie sie sich biegt und beugt, wie sie strahlt und versinkt. Wir müssen lernen, auch im Beben der Erde die Musik der Sphären zu vernehmen. Pechstein malt rot und gelb und grün und blau, das ist schon richtig; aber er malt auch die Lyrik und die Dramatik dieser Farben. Seine Palette umfaßt: Krapp, Zinnober, Cadmium hell und dunkel, Ocker, Ultramarin, Erdgrün hell und dunkel und schließlich: Schwarz. Dies Schwarz ist Symptom für Pechsteins malerischen Instinkt. In ihm schlummern satte Tiefen, in ihm weben samtene Lichter. Dies Schwarz hat etwas Fanatisches, wenn Gelb darauf steht oder feuriges Rot; es entsendet musikalische Wellen. Alle Farben Pechsteins dienen solcher musikalischen Tendenz, sie sind unkörperlich und frei von naturalistischer Erdenschwere. Er selber versteht es nie, warum man seine Farbgebung roh heißt. Er glaubt unendlich zart zu malen. Er wird recht haben. Roh ist immer nur die blöde Natürlichkeit; weß Lebensinhalt es ist, Musik zu machen, der ist, ob die symphonischen Wogen auch rollen und donnern, von feinem Stoff.

Man hat von Pechstein gesagt, daß er nichts anderes sei als ein Nachahmer der Franzosen, einer, der sich an Gauguin erhitzte, gar an Matisse. Wie töricht. Hat nicht auch Liebermann von den Franzosen gelernt; gibt es überhaupt einen deutschen Maler der Gegenwart, der nicht irgendwann und irgendwie französisch geschult worden wäre. Es läßt sich nicht ändern, daß Frankreich seit hundert Jahren die Geschichte der Malerei zu führen weiß. Es wäre lächerlich, sich dagegen aufzulehnen; Entwicklungen müssen als Schicksale getragen und genutzt werden. Ist nicht Liebermann schließlich doch so deutsch, ja so berlinisch wie irgend einer. Ist nicht der metaphysische Drang, die Sehnsucht nach dem Rhythmus, die Ehrfurcht vor dem Pathos zu allen Zeiten ein Symbol der deutschen Seele gewesen. — R. B.

MAX PECHSTEIN BERLIN. GEMÄLDE: »KÄHNE AM SEESTRAND« (DARMSTÄDTER PRIVATBESITZ.)

GEMÄLDE:
»DIE SCHALE«



MAX PECHSTEIN: »DER TANZ«
GROSSES GEMÄLDE. BERLINER PRIVATBESITZ.

KÜNSTLER UND KUNSTPREISE.

VON GEORG SWARZENSKI.

(SCHLUSS.)

Die Bildung von Marktpreisen für die einzelnen Kunstgattungen und Meister, von Rekordpreisen für die in der Qualität und Importanz besonders hervorragenden Einzelstücke findet ihre notwendige Voraussetzung darin, daß die betreffenden Gattungen, Meister oder Werke in ihrem künstlerischen Werte allgemein anerkannt sind. Der ganze Kunsthandel beruht auf dieser Voraussetzung der sogenannten „Klassierung" der Kunstwerke, und er ist deshalb auch an dem Prozesse der „Klassierung" außerordentlich lebhaft interessiert.

Dieser Prozeß der Klassierung der Kunstwerke bildet naturgemäß nun auch die entscheidende Triebfeder in der Entwicklung des Marktes für die moderne Kunst. Denn auch hier handelt es sich um nichts anderes, als um die Konzentration des für Sammlungszwecke freien Kapitals auf die wenigen, wirklich hervorragenden Hauptmeister und Hauptstücke, auf die eigentlich entscheidenden künstlerischen Erscheinungen der Produktion unserer Zeit.

Nichts ist interessanter und lehrreicher, als diesen Kampf um die Klassierung der neueren und neuen Meister zu verfolgen. (Nichts auch wichtiger, da hier ja die Möglichkeit auch offensteht, das Bedeutendste und Folgenschwerste, was wenigstens für die meisten Gebiete der alten Kunst längst in festen Händen ist, wirklich noch zu erwerben.)

Der Kampf zeigt einen ganz typischen Verlauf. Am Anfang steht das beschämende Kapitel der Verkennung, der Verspottung und Entrüstung. Das Publikum lacht, und die „Künstlerschaft" ist mit einer sonst selten vorkommenden Einmütigkeit empört. Ein oder ein paar Freunde fangen an zu kaufen, — mit Hingabe, Begeisterung und der bewußten Zähigkeit einer Überzeugung. Innerhalb der verlästerten Kunstkritik finden sich Stimmen, die für den neuen Meister eintreten; ein intelligenter Kunsthändler beginnt sich für ihn zu interessieren und versucht, seine Arbeiten zu plazieren und womöglich zu monopolisieren. Die Diskussion

MAX PECHSTEIN BERLIN. GEMÄLDE: »ZWIESPRACHE«

MAX PECHSTEIN BERLIN. Gemälde: »Das Haff«

wird immer breiter, allgemeiner und lauter; schon beginnt man sie als Reklame zu empfinden, aber die Sache fängt an sich durchzusetzen. Mit der Diskussion steigt das Interesse, die Preise fangen an zu steigen, und somit gewinnt wieder die Diskussion einen materiellen Hintergrund, der ein Sammlergemüt bekanntlich noch mehr zu bewegen pflegt, als die künstlerische Schöpfung an sich! Allmählich lernt man, die Qualität der einzelnen Werke des Meisters gegeneinander abzuwägen und das Gewicht seiner eigenen Persönlichkeit gegenüber den Talenten, die als Mitstrebende und Gesinnungsgenossen sich bereits um seine Fahne geschart haben. Der Meister pflegt dann dem Greisenalter nahe oder bereits tot zu sein. —

Um diesen Prozeß zu verfolgen, müßte man einen ganzen Abriß der neueren Kunstgeschichte geben. Es genügt hier die Konstatierung der Tatsache, daß dieser Prozeß dahin tendiert, den größten Meistern der neueren Zeit diejenige marktmäßige Klassierung zu geben, die die größten klassierten alten Meister haben. Dies ergibt sich mit zwingender Notwendigkeit aus dem ganzen Wesen des Kunstmarktes und Sammelwesens. Denn wo sollte schließlich die Scheidung zwischen „alten" und „neuen" Meistern liegen? Soll man einen Schwind und Feuerbach, einen Ingres und Delacroix, die Schule von Fontainebleau, einen Goya oder Constable schon zu den Alten oder noch zu den Neuen zählen? Und wenn einer heut den Schnitt machen will, — was hat das zu bedeuten? In 25 und 50 Jahren wird er wo anders liegen! Es ist deshalb geradezu kindisch, daß sich die Leute immer wieder darüber aufregen, wenn ein hervorragendes Werk eines der anerkannten Großmeister des 19. Jahrhunderts mit einem Preise bezahlt wird, der den üblichen Preisen, die tagtäglich für alte Meister gezahlt werden, auch nur nahe kommt. Es ist selbstverständlich, daß intelligente Menschen mit dem Klassierungs-Prozeß der neueren Kunst zu rechnen verstehen; man spricht dann von Spekulation. Es ist selbstverständlich, daß Menschen, die den Glauben an diese Kunst haben, dafür eintreten; man spricht dann von Reklame. Es ist selbstverständlich, daß in einem Zeitalter der bewußten Demokratisierung auch der künstlerischen Interessen viele Menschen sich zu jenem Glauben bekennen, ohne daß ein tiefes künstlerisches Erlebnis zu Grunde liegt; man spricht dann von Snobismus. Aber es heißt doch schließlich nichts anderes, als eine

MAX PECHSTEIN.

»FISCHERHÄUSER«

schlechte Meinung von der neueren Kunst haben, wenn man die finanzielle Bewertung eines Feuerbach, Böcklin, Leibl, eines Corot, Degas, Renoir auf Rechnung des Snobismus, der Reklame, der Spekulation setzt! — Man hat also mit der Tatsache zu rechnen, daß die Großmeister der neueren Kunst und wenn sie es selbst nicht erleben, so doch ihre Werke — früher oder später die Preise der alten Meister erreichen. Wie steht es nun aber mit der großen Masse der Durchschnittsproduktion, der ein solches Los nicht beschieden ist? Da pflegt nun immer und wieder,

MAX PECHSTEIN BERLIN. GEMÄLDE: »FISCHER

bewußt oder unbewußt, das Phantom einer sozialen Gerechtigkeit ausgespielt zu werden: daß es ungerecht und auch bedauerlich sei, wenn die Werke einzelner Bevorzugter so hoch bezahlt werden, daß wohl Hunderte von künstlerischen Existenzen davon leben könnten. Ungerecht ist aber hierbei schließlich doch nur die Natur, die ihre Gaben ungleich verteilt hat, und wer neben dem menschlichen Mitgefühl sich auch ein Gefühl für die hohen schöpferischen Kräfte im Menschengeschlechte bewahrt hat, wird sich dagegen wehren, daß auch ein so selbstherrisches Gebiet

der Geistestätigkeit, wie es das künstlerische Schaffen ist, unter dem Maßstab einer nivellierenden, sozialen „Gerechtigkeit" gemessen werden soll. Zu bedauern ist hier in der Tat nur eines: daß jener breiten Durchschnittsproduktion, die heute von Tausenden künstlerischer Existenzen geschaffen wird, ein breites Publikum fehlt. Wir haben eben nur Museen und Sammler: Museen, die — wenn sie eine andere Bestimmung als die des Magazins oder der Unterstützungsanstalt erfüllen wollen — sich darauf beschränken müssen, nur das hervorragendste zu erwerben, und Sammler, die — wenn sie sich nicht ruinieren wollen — nur Werke von solchen Künstlern kaufen, die klassiert sind oder deren Klassierung sie erwarten. Es fehlen aber Menschen, die Kunstwerke kaufen — ohne zu „sammeln" — aus bloßer Freude am Besitz und am Anblick einer künstlerischen Arbeit, — weil sie damit ihre Wohnung schmücken wollen, — weil sie etwas ihrem Geschmack und ihrer Empfindung Entsprechendes „um sich" haben wollen, — weil sie vielleicht auch etwas von einem göttlichen Funken in der ehrlichen Arbeit des bescheidenen Talentes entdecken und empfinden können. Ich kann mir wohl denken, daß ein praktisches „Vorgehen" in dieser Richtung von Seiten der Künstler und der Kunstbeflissenen Erfolg haben würde. Nicht von heut auf morgen, aber vielleicht im Laufe einer Generation! Voraussetzung ist aber, daß man das Problem klar ins Auge faßt: Man soll sich eingestehen, daß das künstlerische Schaffen, von verschwindend wenigen Ausnahmen abgesehen, heut unter dem Zeichen der Massenproduktion steht, und es gilt deshalb, für diese künstlerische Massenproduktion von jährlich mehr als 100000 Bildern den Massenbedarf zu erwecken.

Tatsächlich scheinen gerade die breiten Schichten unseres oberen und unteren Mittelstandes überhaupt nicht das Bewußtsein zu haben, daß auch ein gewöhnlicher Sterblicher einmal ein Bild kaufen kann. Und andererseits sind auch die „Künstler" — die Tausende von Malern und Bildhauern, die hart arbeiten — in der Einschätzung ihrer Leistungen auf dem falschen Wege, wenn sie sie (finanziell und ästhetisch) immer nur unter dem Maßstab des Genialischen gemessen wissen wollen. In älteren Kulturen arbeitete der Künstler für einen kleinen Kreis von Menschen, die traditionell die Kunst pflegten und das Verständnis für sie geschult hatten: heut arbeitet er für eine breite, unbestimmte Masse, in der vielleicht ein allgemeines Empfinden schlummert, aber der entscheidende Sinn für die Qualität der subjektiven und objektiven Leistung unmöglich entwickelt sein kann. Diese unglückliche Situation spiegelt sich letzten Endes auch in der wirtschaftlichen Lage der Kunst. Noch nie standen sich Künstlerschaft und Publikum so fremd gegenüber wie heute. Noch nie hat das schöpferische, geniale Kunstschaffen so schwer sich durchgesetzt, und noch nie trug die Durchschnittskunst so sehr den Stempel einer Massenproduktion. Andererseits ist das Genie, sobald es erkannt ist, noch nie so leidenschaftlich begehrt worden, und sobald es sich durchgesetzt hat, so hoch bewertet worden, wie in dieser, unserer nivellierenden Zeit! Für den breiten künstlerischen Durchschnitt fehlt heut aber die Nachfrage: sie kann nur entstehen, wenn man sich entschließt, breite Käuferkreise als das gegebene Absatzgebiet hierfür anzusehen: eine künstlerische Massenproduktion, die sich im wesentlichen nur an Museen, Sammler und Mäzene wendet, ist absurd. — DR. G. SW.

HANS BÖHLER–WIEN.
IM HOFE EINES HAUSES IN PEKING.

HANS BÖHLER- WIEN. Zeichnung: »Chinesische Courtisane«

ZU EINIGEN BLÄTTERN AUS HANS BÖHLERS OSTASIATISCHER STUDIENMAPPE.

Von einer leidenschaftlichen Schaulust und dem Verlangen getrieben, noch nicht geschene oder selten gesehene Wirklichkeiten der Welt zeichnerisch und malerisch wiederzugeben, reiste Hans Böhler in dreizehntägiger ununterbrochener Schnellzugsfahrt über Moskau, Charbin und Mukden nach China, Korea und Japan. Eine leise Stimme heimlicher Skepsis warnte ihn: du kennst ja doch all' das schon, hast davon vernommen, in Büchern darüber gelesen, in Mappen das Charakteristische schon abgebildet gesehen. Du wirst enttäuscht sein, denn das Ostasien, das du durch die Kunst kennst, existiert in Wirklichkeit gar nicht. Es gibt dort nicht die erwartete Fülle malerischer Erscheinungen von bald schöner, bald anmutiger oder grotesker Phantastik, sondern nur eine ebenso gewöhnliche und abgenützte Wirklichkeit wie bei uns. Bleibe hier und erwarte Imaginationen. Aber Hans Böhler, dem die Wirklichkeit wundervoll genug dünkt, der noch nie ein visionär erschautes Gebilde gemalt hat, eben deshalb, weil ihn die natürlichen Sichtbarkeiten der Welt in ihrer unendlichen Vielfältigkeit mit großem Staunen, ja fast panischem Schreck erfüllen, reiste dennoch. Er sah dann, was er aus Bilderwerken bereits kannte: die engen Gassen chinesischer Städte mit den kleinen, zierlichen Häusern in Gold, Grün, Schwarz und ein wenig Rot. Er erkannte die seltsam geschwungenen Giebel, die phantastisch geschnitzten Türme, die kleinen gelbhäutigen Menschen in ihrer einfachen und bequemen Gewandung aus roher und blau oder schwarz gefärbter Seide, und erschrak fast vor ihrem Anblick, da er sie nun in Wirklichkeit sah, weil ihn der Anblick so ganz anders traf, als er vermutet hatte. Die Wirklichkeit ist eben immer ein großes Wunder, wohl das größte. Vielleicht hat darum Chesterton Recht, wenn er sagt, eine künstlerisch gestaltete Ungeheuerlichkeit ist kein Zeichen von Phantasie, sondern ein Zeichen des Verfalls der Phantasie; denn nur wenn der Mensch wirklich aufgehört hat ein Pferd zu sehen, wie es ist, erfindet er einen Zentauren; nur wenn er sich nicht mehr über einen Ochsen zu wundern vermag, betet er den Teufel an. Und Teufelsbeschwörung ist bloß das Reizmittel erschöpfter Phantasie — sie gleicht dem Schnapstrinken des Künstlers. — Hans Böhler sah sich also einer erstaunlichen Wirklichkeit gegenüber und fand sich da-

H. BÖHLER—WIEN. Zeichnung: »Vornehme Chinesin«

durch in jene Stimmung versetzt, die das künstlerische Schaffen bei ihm ermöglicht. Stimmungen empfindet nun jeder Mensch, aber es ist eine ganz besondere Stimmung, die das künstlerische Schaffen begünstigt: ein spezifischer Zustand gesteigerter Empfindungsfähigkeit. Goethe hat diesen Zustand gut geschildert: „Ich suchte mich innerlich von allem Fremden zu entbinden, das Äußere liebevoll zu betrachten, und alle Wesen, vom menschlichen an, so tief hinab, als sie nur faßlich sein möchten, jedes in seiner Art auf mich wirken zu lassen. Dadurch entstand eine wundersame Verwandtschaft mit den einzelnen Gegenständen der Natur, und ein inniges Anklingen, ein Mitstimmen ins Ganze, so daß jeder Wechsel, es sei der Ortschaften und Gegenden, oder der Tages- und Jahreszeiten, oder was sonst sich ereignen konnte, mich aufs innigste berührte." Von den Dingen sich innig berühren lassen, das versteht nun Hans Böhler, und da sich mit dieser Fähigkeit bei ihm die rege Kraft zur Gestaltung paart, kehrte er von seiner Ostasienreise mit einer künstlerisch wertvollen Ausbeute heim.

Der größere Teil seiner Arbeiten, von denen wir auf diesen Seiten einige abbilden, entstand in China, dem Lande, dem er als Künstler gegenüber Japan unbedingten Vorzug gibt als dem kulturälteren, künstlerisch bedeutenderen, aristokratisch ungleich feineren. Er bewundert die Chinesin mehr als die Japanerin; denn wenn diese blumenhaft lieblich anmutet, berückt die edelrassige Chinesin durch ihre angeborene Vornehmheit und den ästhetischen Adel ihrer Erscheinung. Die Weiße ihrer Haut soll von untadeliger Reinheit, der Ausdruck ihrer Gliederbewegung von wohl exotischer, aber graziöser Rhythmik, die Form ihrer Hände von köstlicher Schönheit sein nach Böhlers lobpreisender Schilderung. Der Eindruck anscheinender Dürftigkeit und linkischer Einfalt, den der erste Anblick im Fremdling bewirkt, wandelt sich nach genauerer Betrachtung zur stärksten Bewunderung der nunmehr erkannten auserlesenen Schönheit, einer Schönheit, die Böhler nicht nach europäischem Geschmack, sondern nach künstlerischen Gesichts-

HANS BÖHLER—WIEN. Zeichnung: »Tonkinesin«

H. BÖHLER WIEN. Zeichnung: »Chinesisches Mädchen«

punkten wertet und gewertet haben will. Man würde daher dem Künstler Unrecht tun, wenn man seine Aquarelle, Bleistift-, Tusch- und Federzeichnungen ausschließlich als Darstellungen exotischer Erscheinungen, statt hauptsächlich als Manifestationen künstlerischer Impressionen beurteilen wollte. Böhlers Blätter käme nur die relative Bedeutung unkünstlerisch interessanter Darstellung exotischer Dinge zu, wenn man sie nur auf die Ungewöhnlichkeit des Gegenständlichen hin betrachten und beurteilen würde, nicht aber die absolute Bedeutung, die dem künstlerischen Werke eignet. Nun sind aber Böhlers Japan- und Chinastudien zu kunstwertigen Expressionen umgewandelte Eindrücke, und zwar sehr reizvolle Hervorbringungen einer nicht alltäglichen künstlerischen Begabung, die noch nicht Gesehenes und schon oft Gesehenes in einer Form darzustellen vermag, die selbst dem Gesehenen einen neuen Reiz verleiht. Des jungen Künstlers wacher und klarer Intellekt war sich bewußt, daß das Ostasien, wie es uns durch seine eigene Kunst bekannt ist, nichts anderes als die Schöpfung ganz bestimmter Künstler und deren Schüler ist, daß China und Japan köstliche Einbildungen der Kunst sind. Er spähte daher in Japan nicht nach den Wirkungen der in Europa gesehenen japanischen Holzschnitte aus, sondern nach der Gelegenheit zur Wahrnehmung individueller Phänomene der Gesichtssinnlichkeit. Er schaute mit eigenen Augen, und was er mit seinen Augen, den echten Augen des Künstlers, die bis an der Wimpern Rand den goldenen Überfluß der Welt in sich trinken wollen, sah, das, in einer subtilen, aus dem Gegenstand selbst gewonnenen Technik darzustellen, war er bemüht. Mit Erfolg. In China hatte er mit der landesüblichen geringen Achtung vor dem Maler zu kämpfen, sobald es sich darum handelte, in vornehme Chinesenfamilien Eingang zu bekommen, denn in China ist der Maler ein Handwerker, der ebenso wie der Schuster oder Schneider seinen Geschäftsladen offen an der Straße hält. Und noch ein zweites Hindernis hatte er zu überwinden: das Widerstreben der Frauen gegen das Porträtiertwerden. Jede Chinesin hegt nämlich den Aberglauben, daß sie durch ein zweites Ich, und dafür hält sie ihr Bildnis, verzaubert

HANS BÖHLER WIEN. Zeichnung: »Japanerin«

HANS BÖHLER WIEN.

ZEICHNUNG: »CHINESISCHES MÄDCHEN«

HANS BÖHLER WIEN. ZEICHNUNG: TYP EINER OPIUMRAUCHERIN«

werden könnte. Eine Zeichnung von ihr, zerrissen und in die Winde gestreut, würde es ihr, ihrem Aberglauben zur Folge, für immer unmöglich machen, bei den Vätern seelig zu ruhen. Böhler sah sich deshalb in den meisten Fällen darauf angewiesen, „leichtsinnige" Frauen zu zeichnen. Wie vornehm und von welch marionettenhaft zierlicher Anmut sie sind, zeigen die Zeichnungen, deren Linien so elegant und eigenwillig fließen. — A. K-r.

Nur der Künstler steht eigentlich so ganz kritiklos der Welt gegenüber, er staunt die Welt an, er nimmt sie, wie ein Kind sie nimmt, ihm erscheint, als ob alles gut wäre, er ist der geborene Optimist. Die Kunst ist aller Verpflichtung enthoben, etwas zu erklären und deuten zu wollen am Welträtsel, das ist ihre schöne Einseitigkeit. Wie das Kind mit seiner Puppe, der es in Liebesregungen alles Leben zugesteht, der es die eigne Seele leiht, damit die Puppe lebe, so spielt vielleicht die Kunst mit allen Dingen. H. THOMA.

HANS BÖHLER WIEN. OSTASIATISCHE STUDIE: »KOREANISCHE TÄNZERIN«

JOSEF PÉCSI—BUDAPEST. Bildnis: »Sydney Carton«

PHOTOGRAPH JOSEF PÉCSI—BUDAPEST.

Der Kunstwert einer Photographie ist immer von der künstlerischen Gestaltungskraft des Photographen bestimmt. Erlernt ist das Photographieren gar bald, aber Künstlerisches zu schaffen vermag nur der Künstler, dem der natürliche Sinn für die Kunst angeboren sein muß. Ohne diesen Kunstsinn genügen die raffinierteste Technik, die gewiegtesten theoretischen Kenntnisse nicht, aus der Arbeit den wahren Kunstwert auszulösen; selbst der gute Geschmack wahrt höchstens vor Geschmacklosigkeiten. Meine Überzeugung ist, daß die Photographie, wiewohl sie den schöpfenden Künsten nicht ebenbürtig ist, zur Entfaltung künstlerischen Schaffens zweifellos ein weites Feld bietet. Allerdings kann sich die photographische Kunst zu dem Range der großen Künste niemals emporschwingen, steht doch solcher Entwicklung immerdar die Basis der Photographie, Optik und Chemie, im Wege. Gerade diese Grundelemente hemmen die freie Äußerung der Phantasie, die unbeschränkte Betätigung des individuellen Kunstsinnes des Künstlers und zwingen ihn, sein Wissen in einem von technischen Möglichkeiten vorgezeichneten engen Rahmen zum Ausdruck zu bringen. Wenn diese Einschränkungen nun einesteils die künstlerische Bedeutung der Photographie schwächen, sind sie anderenteils geeignet, den inneren Wert der auf diesem Wege zustande gekommenen Schöpfungen zu heben, weil eben diese natürlichen Schranken den Künstler zu gesteigerter geistiger Kraftentfaltung nötigen. Ein hervorragendes Mitglied der Gilde, die sich bestrebt, die Photographie auf das Niveau der Künste zu erheben, ist der Budapester Kunstphotograph Josef Pécsi, dessen Arbeiten durchwegs als wirkliche Kunstwerke anerkannt sind. Jede einzelne seiner Photographien bringt die Charakteristik des festgehaltenen Bildes mit überraschender Intension zum Ausdruck, jede seiner Aufnahmen ist die kraftvolle Niederschrift einer künstlerisch erfaßten Situation. Der Künstler empfängt von der Optik und Chemie nur die Grundlage; das Bild ist seine eigene individuelle Arbeit. — V. HOFFMANN.

JOSEF PÉCSI BUDAPEST.
PHOTOGRAPHIE: KOSTÜMSTUDIE.

JOSEF PÉCSI BUDAPESI. »ANDANTE«

JOSEF PÉCSI BUDAPEST. PHOTOGRAPHIE: »AKTSTUDIE«

JOSEF PÉCSI BUDAPEST. BILDNIS-PHOTOGRAPHIE.

Der Künstler hat zur Natur ein zwiefaches Verhältnis: er ist ihr Herr und zugleich ihr Sklave. Er ist ihr Sklave, insofern er mit irdischen Mitteln wirken muß, um verstanden zu werden; ihr Herr aber, insofern er diese irdischen Mittel seinen höheren Intentionen unterwirft und dienstbar macht. Der Künstler will zur Welt durch ein Ganzes sprechen; dieses Ganze findet er aber nicht in der Natur, sondern es ist die Frucht seines eigenen Geistes, oder, wenn man will, das Anwehen eines befruchtenden göttlichen Odems. Der Künstler muß die Natur im einzelnen fromm und treu nachbilden; allein in den höheren Regionen des künstlerischen Verfahrens, wodurch etwa ein Bild erst zum eigentlichen Bilde wird, hat er ein freieres Spiel und darf sogar zu Fiktionen schreiten. Die Kunst ist der natürlichen Notwendigkeit nicht durchaus unterworfen, sondern hat ihre eigenen Gesetze. . . . . GOETHE.

LEOP. GRAF von KALCKREUTH.
GEMÄLDE: »KNABEN-BILDNIS«

LEOPOLD GRAF V. KALCKREUTH. Gemälde: »Krankenstube«

LEOPOLD GRAF VON KALCKREUTH.

VON PAUL WESTHEIM.

Vor den Bildern dieses Grafen Kalckreuth denkt man kaum einmal an die Kunstgeschichte, aber bestimmt an den Menschen. Das Menschliche an ihnen schafft die Beziehung. Kalckreuth gehört nicht zu denen, die herausspringen aus allen Geleisen, Anfänge setzen, Entwicklungen revolutionär eröffnen. Der Feuilletonismus, der nach dem letzten Saisonschlager girrt, liegt ihm ebensowenig wie dieses stiernackige Reformistentum, das weiter und immer weiter hetzt zu neuartigen Formulierungen. Er meidet in seiner Kunst das Programmatische, um die Gaben zu entfalten, mit denen ihn die Natur ausgestattet und die er durch eine sorgsame Schulung gepflegt. Das beste an seinen Werken sind die Hingabe an das Objekt und die Widerspiegelung von Empfindungen, die ihm tief im Gemüt wurzeln.

Nach diesen Bildwerken glaubt man auf eine Natur schließen zu dürfen, in der die Stürme

LEOPOLD GRAF VON KALCKREUTH. Bildnis: »Fräulein Hasse«

des Lebens nicht allzu ungebärdig brausen. Kalckreuth erscheint in sich gefestigt, ein Mann der Selbstbeherrschung, der sicheren Balance, der seine Haltung zu bewahren versteht. Er dekouvriert sich nicht, gibt sich nicht um ein Atom zu viel hin, bleibt bei aller inneren Anteilnahme äußerlich zurückhaltend. Daher die Kühle, die seine Bilder umweht. Sie schreien ihr Geheimnis nicht jedem buhlerisch entgegen. Aber hinter dieser spröden Schale steckt viel mehr Herzlichkeit, viel mehr Gemütswärme, als wir sonst auf neueren Malereien zu finden und zu suchen gewohnt sind. Was ihn für die breiteren Volksschichten so verständlich gemacht hat, was ihm entschiedene Verehrung eingetragen von Kreisen, die sich im allgemeinen gegenüber dem modernen Kunstschaffen ziemlich abweisend verhalten, steckt hier in diesen

LEOPOLD GRAF VON KALCKREUTH.

GEMÄLDE: »CUXHAVEN«

LEOPOLD GRAF VON KALCKREUTH. Gemälde: »Cuxhaven«

Gaben des Herzens, deren Echtheit das Volk zu schätzen weiß, weil sie ihm nicht fingerdick als eine pädagogisch gemeinte Tendenz unter die Nase gerieben werden.

Diese Mischung von Objektivität und innerer Anteilnahme ist das eigentlich Fesselnde an dem Schauspiel, das die Werke des Künstlerbundpräsidenten bieten. Wenn er Cuxhaven oder sonst eine Landschaft auf die Leinwand bringt, so gibt er sie ganz wie sie ist, ungeschminkt, wirklichkeitsgetreu. Er malt sie ab mit dem Ehrgeiz eines Menschen, der die reine Wahrheit sagen will, ohne etwas hinzuzutun oder wegzulassen. Und wenn dann das Bild fertig dahängt, so steckt doch in jedem Pinselstrich etwas von dem Menschen Kalckreuth, etwas von dem Lyriker, von dem verstohlenen Schwärmer. Weshalb er auch als Porträtist so beliebt werden konnte. Die darzustellende Person ist ihm immer mehr gewesen als nur optisches Phänomen. Selbstverständlich ist er Techniker genug, um zu wissen, daß er eine Fläche durchzugestalten, Farben gegeneinander abzustimmen, Raum- und Lichtprobleme zu bewältigen hat. Aber das alles scheint er nicht höher zu achten, als sonst eine Fähigkeit, die einem eben im Handgelenk sitzt und deren man sich, so gut man es überhaupt vermag, zu bedienen hat. Wenn er es auch niemals wagen würde, einen Menschen nicht porträtähnlich zu konterfeien, so sucht er doch jede dieser gestellten Aufgaben sich auszuweiten zu einem persönlichen Erlebnis. Wo ihm das nicht gelingt, wie etwa bei dem Gruppenbild der Weimarer Künstlervereinsvorsteher, das wir auf der diesjährigen Secessions-Ausstellung sahen, kann er versagen. Wo er aber das Objekt sich auf seine Weise zu eigen machen verstand, schafft er Porträts von einer seelischen Anmut, die ihm zweifellos versagt wäre, so er den Weg der artistischen Wildlinge gegangen. — PAUL WESTHEIM.

Mit einem Portrait von Personen, die man kennt, ist man niemals zufrieden. Deshalb habe ich die Portraitmaler immer bedauert. Man verlangt so selten von Leuten das Unmögliche, und gerade von diesen fordert man's. Sie sollen einem jeden sein Verhältnis zu den Personen, seine Neigung und seine Abneigung mit in ihr Bild aufnehmen, sie sollen nicht bloß darstellen, wie sie einen Menschen fassen, sondern wie jeder ihn fassen würde. . . . GOETHE.

LEOPOLD
GRAF VON
KALCKREUTH

BILDNIS
EINES JUNGEN
MÄDCHENS.

Wer nur aus Egoismus Kunst erwirbt, so wie man Wertpapiere kauft, verdient den Titel des Mäzen noch nicht.

Geben lernen, ohne die Ausstellung eines Schuldscheines zu verlangen, das ist das wichtige. Allerdings lehrt die Geschichte, daß alle Mehrer im Reiche der Kunst, um deren Werke sich später die Händler gerissen, anfangs als Vernichter der Kunst gegolten haben; womit jedoch selbstverständlich nicht gesagt sein soll, daß jeder Revolutionär Minister eines Zukunftsstaates wird. Soviel aber ist zweifellos, daß alles Geld, das für fade, schwächliche Kompromißkunst ausgegeben wird, für die wohlfrisierten, geleckten und geschminkten Süßholzbilder all der vielen Salontiroler der Malerei unwiederbringlich verloren ist; denn jene Publikumslieblinge, die bei Lebzeiten in den Himmel gehoben werden, fallen nach ihrem Tode der Hölle des Vergessenseins anheim.

Man glaube doch nur ja nicht, daß die ungewohnten künstlerischen Äußerungen einer neuen Generation mutwillige Verhöhnungen des alten Glaubens sind. Kunst ist immer nur Ausdruck der jeweiligen Kultur, und jede Zeit hat die Kunst, die dem Geiste der Zeit entspricht. Hagelstange.

BILDHAUER JAN STURSA–PRAG.

VON ARTHUR ROESSLER WIEN.

Manchesmal steigt aus dunkeln Tiefen ein schmerzendes Mißtrauen gegen den Künstler in uns empor. Wir sind dann geneigt zu glauben, daß der Künstler uns bei der angestrebten Verwirklichung des Verlangens, die Welt durch das Sehen zu erfassen, hindere, daß er sich störend zwischen uns und die Schönheiten der Natur stelle, sie verdecke und uns für sie Surrogate darbiete. Wir sind in diesem Zustand mißlaunig, halb verärgert, halb gelangweilt. Wenn wir uns jedoch hernach recht besinnen, wird uns klar, daß wir nur in vereinzelten Fällen, nur im besonderen, nicht im allgemeinen das Recht haben, mißtrauisch zu sein, das heißt, daß wir nur einzelnen, die uns mit ihren gauklerischen Hervorbringungen Kunst vortäuschen möchten, mißtrauen dürfen, aber nicht der Kunst überhaupt, da sie es ist, wodurch wir das Schöne — auch in der Natur — empfinden lernten.

Nun ist die Kunst aber immer mit dem Manne, und am liebsten mit einem nach keinem Vorbilde zu bemessenden, von keinem Nachfolger zu verdunkelnden, eigenartigen Manne. Die Kunst ist mit dem Manne, weil sie seiner spezifisch männlichen Kraft bedarf, um ihre Geschöpfe aus dem dunkeltiefen Urgrund jener schaffenden Naturgewalten, die im Wesen des Menschen verborgen enthalten sind, — und deren Vorgänge stets ein Geheimnis für den Beobachter bleiben, weil er sie nur an den sinnfällig gewordenen Merkmalen ihrer Tätigkeit zu erkennen vermag, aber nicht in ihrer Tätigkeit selbst — anschaulich, sinnlich erfaßbar an den hellen Tag zu heben. Wir können demnach auf den Künstler nicht verzichten. Wir müssen ihm trauen, vertrauen, auch dann, wenn wir ihn und sein Werk nicht gleich verstehen. Ja, wir müssen sogar dem noch unverstandenen Künstler am meisten vertrauen, da er ein Eroberer sein könnte, ein Vorläufer, ein Voraussichtiger, der Dinge sieht und gestaltet, die wir noch nicht sahen; ist es uns doch darum zu tun, unser Bewußtsein von der Sichtbarkeit der Welt zu verfeinern und zu bereichern.

Die meisten Menschen sind allerdings so beschaffen, „daß sie außerhalb des Begriffes und seiner folgerechten Handhabung überhaupt kein Geistesleben sich denken können," vielmehr wähnen, ein sinnlich Anschauliches, mit dem sie keine schulmäßig erworbene Vorstellung verbinden können, müsse notwendig gehaltlos sein. Sie ziehen als Gebärdenausdruck des Zweifels und der Geringschätzung die Schultern hoch, wenn man ihnen sagt, das Kunstwerk bleibe immer etwas Geheimnisvolles, der praktischen Spekulation Entrücktes, von dessen eigentlichem Wesen wir nichts Konkretes aussagen können, das nur erfühlt zu werden vermag. Und sie lächeln ungläubig, wenn man behauptet, daß die Kunst gar nicht mit der Natur wetteifern will, daß sie nur Ausdruck, allerdings der auf das höchste gesteigerte, sinnlich erfaßbare Ausdruck eines Erlebens ist, von dem in der Form der allgemeinen Denk- und Sprachweise nicht Kunde gegeben werden kann. Sie bleiben Skeptiker, bis auch sie einmal der Stimmungsmacht der Kunst unterliegen; denn es gab noch keinen Menschen, der dauernd unempfindlich geblieben wäre für die Wirkungen der Kunst.

Die Kunst macht uns anschaulich, was wir zuvor nicht zu sehen vermochten. Sie verwandelt die kargste Landfläche in ein zauberhaftes Gefilde, den plumpen Ochsen in ein Wunder der Form, den Kehrichthaufen in ein Wunder der Farbe. Der Staub wird durch die Kunst zu gleißendem, glitzerndem Goldpulver und widerlicher Straßenkot zu juwelenhaft leuchtenden Farbflüssen. Was wir vordem für garstig hielten, wird schön durch die Kunst. Sie beseligt uns sinnlich, aber ihre Sinnlichkeit ist keusch. Die Kunst ruft beschwörend Eva aus dem Wüstengrab, und Eva folgt dem bannenden Ruf und tritt in rührender Nacktheit zaghaft lockend mit dem Apfel vor uns hin. Die Kunst erfüllt eine Menschenform mit dem ungeheueren Erstaunen über das Phänomen des Daseins und läßt diese innere Bewegung in einer herrlichen Gebärde äußerlich wahrnehmbar werden und durch den Künstler verewigen. Die Kunst zeigt uns die Melancholie der Seele und des Leibes in den anmutig schlanken Gliedern eines Mädchens, das sich zum Weibe wandelt, und sie zeigt uns,wie aus dem zarten und gebrechlichen Gefäß eines anderen Jungmädchenkörpers das scheue Leben entflieht, und wie die edel-geschmeidige Form dennoch wundersam belebt bleibt durch die verewigenden Mittel der Kunst. Sie zeigt uns den Jüngling in seiner Weltsehn-

BILDHAUER JAN STURSA PRAG. DENKMAL-ENTWURF FÜR HANA KVAPILOVA.

BILDHAUER JAN STURSA PRAG. MARMOR-PLASTIK: »EVA«

JAN STURSA PRAG. »MORGENSTUNDE«

BILDHAUER JAN STURSA IN PRAG.
MARMOR PLASTIK: KNIEENDES MÄDCHEN

JAN STURSA PRAG.
»MELANCHOLISCHES MÄDCHEN«

BILDHAUER JAN STURSA PRAG.
KALKSTEIN: »MELANCHOLISCHES MÄDCHEN«

SEITENANSICHT VORSTEHENDER PLASTIK.

JAN STURSA PRAG.

MARMOR: »HAARKÄMMERIN«

BILDHAUER JAN STURSA PRAG. »DIE GESPIELEN«, MARMOR.

sucht und Abenteuerbegierde, den Mann in seiner Kraft, das Weib in seinem Prangen, die Mutter in ihrer Würde, die sichtbare Welt in ihrer Formenvielfältigkeit. Die Kunst beschenkt uns mit einer Wollust, für die es kein Übermaß, keine Erschlaffung gibt, und mit einer unsagbar tiefen Trauer vermag sie uns zu erfüllen, einer Trauer jedoch, die unserem Herzen nicht wehe tut. Denn die Leiden, die uns die Kunst bereitet, bewegen uns, ohne uns zu erniedrigen, und immer wandelt sich alles Leiden durch sie schließlich in tiefste und reinste Lust bei dem Beschauen und Erfühlen der ihr wahrhaft eigentümlichen Werke. Einmal für die Wunder und Wohltaten der Kunst empfänglich geworden, bleiben wir es, solange wir atmen. Sie ist das, was uns die eigentliche Menschenwürde verleiht. Daher empfindet der Kritiker nie mehr Genugtuung, als wenn er ein Gebilde von Menschenhand kunstgelungen, nie mehr Befriedigung, als wenn er es als schön preisen darf.

Die Arbeiten des genial begabten Bildhauers Jan Stursa geben dem Kritiker Anlaß zu dieser genußreichen Doppelempfindung.

1880 in Neustadtl in Mähren geboren, unter Prof. Mysselbek an der Prager Kunstakademie und auf Reisen durch Deutschland, Italien, Frankreich und England emsig lernend, jetzt als Assistent seines vormaligen Lehrers an der Prager Akademie tätig, gelangte Jan Stursa in raschem, ungestörtem Aufstieg zu einer schier meisterlich zu nennenden Künstlerschaft, die es ihm ermöglichte, sich binnen wenigen Jahren mit einem ganzen Volk selbstgeschaffener Gestalten aus Erz und Stein zu umgeben.

Was ich in den einleitenden Sätzen im allgemeinen andeutete, trifft im besonderen bei Stursas Kunstgebilden zu: es läßt sich oft, und zwar just bei den besten Werken, nicht sagen, warum sie in einem hohen Grade kunstwertig sind. Es läßt sich nicht sagen, weil ihr Bestes, ihr Kunstwesentliches unsagbar ist, nur durch sinnfälliges Erfassen, das heißt, nur als Gegenstand der Seh- und der Tastsinnlichkeit restlos in unser Gefühl und Bewußtsein eingeht. Wer nun meint, das Unsagbare sei das Unvernünftige, und damit das Nutzlose, dem will ich nicht dawiderreden, ihn nur daran erinnern, daß Hegel folgerte, es müsse dann logischerweise „alle Existenz, weil sie immer und immer nur diese Existenz ist, Unvernunft sein; daß sie es aber nicht ist, da die Existenz für sich selbst auch ohne Sagbarkeit Sinn und Vernunft hat". Nur durch den Tastsinn und den Sehsinn, hauptsächlich durch den letzteren, können wir uns des Sinnes einer Skulptur bemächtigen. Sehen können muß man die Wunder der Form des menschlichen Leibes, sehen, wie sie der Bildner sieht, und sich beglückt fühlen durch ihre Schönheit der Linie und Lagerung der Massen, durch ihre zuständliche Ruhe, ihre seelisch oder körperlich bedingte Bewegung. Und im Beschauen der Skulptur muß die Empfindung aufwachsen, daß man es mit einem Organismus zu tun hat — dann ist das Werk kunstgelungen. Will man dann noch außerdem die Schöpfung des Künstlers sachkritisch beurteilen, muß man dreierlei beachten: Auffassung, Darstellung und Gegenstand. Die beiden ersten Momente sind als Tätigkeiten positiv, der Gegenstand in seinem Verhältnis zum Künstler lediglich passiv. Die Beurteilung des Künstlers von der Wahl seines Gegenstandes abhängig zu machen, wäre ein Beginnen, das ein nur seichtes Verständnis für die Dinge der Kunst beweisen würde. Auf Stursa angewendet heißt das, man darf nicht schnüffeln wollen, was den Künstler dazu veranlaßt, fast ausschließlich das Weib als Objekt der Darstellungen in Stein und Erz zu küren; denn nicht das hat uns zu kümmern, sondern die Frage: wie ist seine Auffassung des Gegenständlichen und ihre Manifestation in der künstlerischen Gestaltung. Wenn wir diesem Grundsatz folgen, werden wir bei der innigen Beschäftigung mit Stursas Skulpturen zu dem Ergebnis gelangen, daß sowohl Auffassung wie Darstellung künstlerisch wertgrädig sind.

Über die Gesetze, denen ein gesehenes Ding als Erscheinung im Raume untertan ist, hat sich Stursa gefühls- und erkenntnismäßige Klarheit errungen; er weiß auch zwischen Funktions- und Raumwirkung zu unterscheiden, zwischen Daseins- und Wirkungsform, und hat erkannt, daß in der für das Auge bestimmten Kunst nur die Darstellung der sichtbaren Eigenschaften einer Erscheinung, eines Dinges kunstgemäß ist, und zwar, da es sich um Plastik handelt, um die einheitlich sichtbare Gestaltung einer räumlichen Wirkungsform. Die ästhetisch grundsätzliche Forderung der einheitlichen Ansichtsmöglichkeit finden wir bei allen reifen Arbeiten Stursas berücksichtigt, außerdem noch finden wir alle seine Arbeiten im spezifisch bildhauerischen Sinn „aus dem Block heraus" geformt. Die Umrißlinie der geschlossenen Form läßt deutlich genug erkennen, daß sie aus einem Block herausgeschält, herausgeschlagen, gehoben wurde. Jede stärkere Bewegung, möglicherweise barock wirkende Linie ist in das Innere der ruhig fließenden, monumental geschlossenen, großen Form verlegt, und dadurch eine überaus künstlerisch wirkungsvolle Einheitlichkeit der Erscheinung erreicht.

Mag es nun ein „kauerndes Mädchen" oder

ein „melancholisches Mädchen", ein liegendes Weib — wie auf der „Die Gespielen" genannten Gruppe — oder ein sich das Haar waschendes oder kämmendes Weib sein, stets sehen wir die wichtige Aufgabe der Plastik, die große Form herauszuarbeiten, künstlerisch gelöst. Da Stursa zugleich mit der Lösung spezifisch kunstplastischer Aufgaben interessante Themen gegenständlicher Art bewältigt, gesellen sich zu den ästhetischen Reizzuständen, die der Beschauer seiner Skulpturen empfindet, Gefühle mannigfachster Art und verstärken den Eindruck.

Was den Künstlern, namentlich den Malern, als den in diesem Falle neidloseren, an Stursas Werken am besten gefällt, ist merkwürdigerweise die ihm eignende Fähigkeit, die Glieder wundersam zu beleben. Stursas steinerne und bronzene Figuren sind aus Stein und Bronze und doch auch wieder wie aus Fleisch und Blut, und zwar ohne jemals panoptikumartig naturalistisch anzumuten. Die kühl steinernen Flächen sind gleichsam warm durchpulst und scheinen lebendig, sind nicht bloß Steinflächen, sondern lebende Gliederteile. Es ist Seele in seinen Körpern. Wir sehen, spüren das und sind entzückt davon.

Auffällig bedünkt es manche und einigermaßen kurios, daß Stursa zuweilen eine Plastik sowohl in Stein wie in Erz ausführt, und sie wähnen, daß der Künstler sich damit einer Sünde gegen ein althergebrachtes ästhetisches Dogma schuldig mache. Nun ist aber die Verschiedenheit des Stiles, welche Stein und Erz technisch zu bedingen scheinen, in Wirklichkeit nicht so groß, als gewöhnlich geglaubt wird. Wäre diese Verschiedenheit tatsächlich eine wesentliche, würden die mit ausnehmend feinem Takt für Plastik begabten Bildhauer des Altertums wohl kaum die wechselweise Übertragung einer Plastik aus dem Erz in den Stein und umgekehrt vorgenommen haben, wie so oft geschah. Jedenfalls glückte die zweifache Ausführung in verschiedenem Materiale bei Stursas stehender „Eva", die im Säulenhofe des österreichischen Pavillons der römischen Kunstausstellung im Bronzeguß zu sehen war, und bei einigen anderen seiner Werke, von denen es zweifache Ausführungen in Stein und Bronze gibt.

Ehrfürchtige Bewunderung reiner Naturformen gelangt in dieses Plastikers Arbeiten zu schönem, künstlerischem Ausdruck. Unverständlich ist es daher, wie angesichts dieser wahrhaft edlen Plastiken, die in der Silhouette so wuchtig geschlossen und im Linienzug anmutig sind, von „Grimassen" gesprochen werden konnte, wie das ein Kritiker tat. Vielleicht entbehrte der geschmacksverlassene Kritikus kunstgenossenschaftlicher Observanz vor Jan Stursas herber Kunst die Saccharinsüße des allerweltgefälligen Kitsches. Wenn überhaupt, dann wäre nur eine kritisch bemängelnde Anmerkung zu Stursas Arbeiten zu machen, nämlich die, daß einige seiner Skulpturen im Formensehen und -gestalten Beeinflussung durch moderne französische Bildner bekunden. Der fremde Einfluß ist jedoch nur an einigen wenigen früheren Arbeiten bemerkbar und wird sich gänzlich verlieren, wenn der mit der Zeit und zunehmenden Erstarkung der persönlichen Kräfte sich vollziehende Einschmelzungsprozeß alles Fremde zu Eigenem verwandelt haben wird. Ein Vorgang, der bereits begonnen hat.

JAN STURSA PRAG. »IN DER FRÜHE«. KALKSTEIN.

FRANZISKA BRÜCK – BERLIN.
ABENDTISCH, ANEMONEN U. LEVKOYEN.

JULIUS GIPKENS BERLIN.

GEDECKTE TISCHE.

AUS DER AUSSTELLUNG IM HOHENZOLLERN-KUNSTGEWERBE-HAUS BERLIN JANUAR UND FEBRUAR 1912.

Die mondaine Gesellschaft mit der Künstlerschaft in einen werktätigen Kontakt zu bringen, scheint eine der Absichten, die die wechselnden Sonderausstellungen der Herren Friedmann & Weber bestimmen. Einmal rauschte die „Dame" selbst mit ihren Boudoirs, Jupons und galanten Kulissen durch die weiten Räume des Hauses, dann waren es die Hofnarren der neuen Gesellschaft: die Karikaturisten oder das Spielwerk der großen Kinder: die Puppen. Jetzt in der Hochsaison der Gastereien gab es, wie früher schon einmal: Gedeckte Tische.

Damen der Gesellschaft und Künstler konnten sich nebeneinander als Regisseure betätigen. Paritätisch waren die 34 Tische und Tischchen verteilt an alle, die Anregungen zu geben versprachen. Frau Prinzessin August Wilhelm von Preußen bot ihren Tisch neben dem einer Journalistin oder einer Kunstgewerblerin. Die Berliner und die Kopenhagener Porzellan-Manufaktur präsentierten festliche Tafeln neben dem Blumenstück, das Franziska Bruck komponiert hatte, neben dem galanten „Souper à deux" des Leiters der Fachschule für Dekorations-Kunst, Julius Klinger, neben dem, was Architekten und Maler auf das Stichwort vom gedeckten Tisch zu antworten wußten.

Mit Vergnügen war festzustellen, daß an den Tischen selbst ein Ausgleich zwischen den Gruppen stattgefunden hatte. Die Künstler sind nicht künstlich, die Herrschaften nicht in dem nun schon veralteten Sinne „hochherrschaftlich" geblieben. Mit wenig Ausnahmen fand man einen selbstverständlichen Ton, servierte man Tafelstilleben, als ob man daheim wäre oder Gäste erwartete. Eine erfreuliche Tatsache für alle, die eine Aufgabe darin erblicken, die angewandten Künste frei zu halten von einer weltfremden Artisterei, die ein paar — vielleicht gewichtigen — Problemen nachgrübelt, aber letzten Endes doch immer außerhalb der Sphäre bleibt, die für gepflegte und gut situierte Menschen einzig in Betracht kommt. Ich meine jene Sphäre selbstsicherer Eleganz, die ohne verstiegene Pathetik und Bluff-Nebenabsichten den künstlerischen Esprit der Zeit aufzunehmen versteht. Wollwickelrosen, die an hinterwäld-

FRANZISKA BRUCK BERLIN.

TULPEN VOR RESEDAGRÜNER JAPANISCHER MATTE.

FRAN-
ZISKA
BRUCK-
BERLIN.

TAFEL-
DEKORAT
FÜR ACHT
GEDECKE.

AUF DEM TISCH EIN BAND AUS BLAUEN UND ROTEN ANEMONEN MIT LEVKOJEN UND ROSA SAXIFRAGA-HIBERNICA IN DER MITTE, AM FUSSE DER LAMPE, TRAUBEN UND MANDELN AUF DREIECKIGEN TELLERN.

FRANZISKA BRUCK-BERLIN. Eine der Wandnischen vorstehenden Speisezimmers.

lerische Kirchweihjuxe erinnern, oder Stoffpüppchen, die zwischen Porzellantellern und Sektkühlern einen hysterischen Nixentanz vollführen, kommen aus jenen unteren geistigen Regionen, für die es nur ein wortloses Achselzucken geben kann. Den Veranstaltern mag es als ein Verdienst zugeschrieben werden, daß sie ihr Ausstellungs-Programm im großen und ganzen frei zu halten wußten von derlei sensationellen Einfällen, denen doch nur ein Parvenügeschmack zu applaudieren vermag.

Statt dessen gab es Vielseitigkeit durch den Versuch, aus der Schmausgelegenheit heraus zu nuancieren. Die Zeit der großen, der bei allen Gelegenheiten gleichmäßigen Festtafeln scheint ja dahin. Sie waren mit Gedecken für 10 und 12 Personen noch von den beiden Porzellan-Manufakturen vertreten, waren es vermutlich durch die Absicht, Porzellan-Service, -Aufsätze und -Figuren zu zeigen. Wobei es denn leider zu einer Porzellanausstellung en miniature kommen mußte. Ernst Friedmann, der mit Nym-

FRANZISKA BRUCK BERLIN. Eine der Wandnischen vorstehenden Speisezimmers.

phenburger Porzellan aufwartet, hat diesem Eindruck zu begegnen gewußt, indem er seinen Raum von vornherein als Speisesaal eines Porzellansammlers charakterisiert. In den prachtvollen Silberarbeiten des Emil Lettré steckt nicht weniger Verführung zu einer solchen Häufung. Rich. L. F. Schulz und Moßner verdanken wohl einen guten Teil des Beifalls, den ihr Teetisch gefunden hat, diesen erlesenen Silbersachen, aber doch nur darum, weil sie als kultivierte Geister nichts anderes getan haben, als die schönsten, qualitätvollsten Dinge: Möbel, Bestecke, Geschirr, Tischzeug, Lampen usw. natürlich anzuordnen. Sie stellen damit ein Ideal auf, dem auch Frau von Mendelssohn-Bartholdy zustrebt mit ihrem auf englische Art gedeckten Frühstückstisch. Ohne Tafeltuch stehen auf dem großen runden Mahagonitisch die silbernen Teller, Gläser und Bestecke. Eine Vase mit Flieder war das einzige Schmuckstück dieses Ensembles. In dem Raum der Franziska Bruck gabs ein Tröpfchen japa-

FRAU INA von KARDORFF BERLIN.
KREDENZ MIT TEESERVICE, KUCHEN, FRÜCHTEN.

FRAU INA VON KARDORFF BERLIN.
FRÜHSTÜCK IM LAND-HAUS. FELDBLUMEN-STRAUSS. CRETONNEBEZÜGE. LAMPENSCHIRM MIT BUNTEN BLUMEN UND ROTEN FRANSEN.

FRAU LOTTE v. MENDELSSOHN-BARTHOLDY.

FRÜHSTÜCKSTISCH FÜR 18 PERSONEN. MAHAGONITISCH, ALTES SILBER UND GESCHLIFFENES KRISTALLGLAS. FLIEDERSTRAUSS IN PORZELLANVASE.

nischen Parfüms. Aber nur so viel Japonnismus, wie er dem kultivierten Europäer im Blute steckt, wie er als Nuance und Steigerung des eigenen Seins von ihm erlebt wird. Derbschrötiger, schlemmeriger ist der Gipkens-Raum. Er bietet den Eßtisch der Leute, die sich die Wände mit Leonhardschen Weiblichkeiten behängen, die Konfekt-, Obst-, Likör-, Zigarrenschränke als stumme Diener um sich herum zu schätzen wissen. Die Tafel selbst mit einem bemerkenswerten Rosenthaler Porzellan war ein Beispiel schöner Einheitlichkeit. Noch eine Nuance schlemmeriger serviert Julius Klinger sein Souper à deux; ganz weiß, weiß die Wände, weiß die Sessel, weiß das Tischzeug, weiß die Porzellane, die Rosen, weiß auch das Perlenkollier und der Hermelinmantel, der als kostbarstes Stück da als Dessert serviert wird. Frau von Brauchitsch hat im Garten einen mit bunten Blumen bestickten Schirm aufgeschlagen, unter dem aus Korbmöbeln, Stickereien und buntem Leinenzeug sich ein Teetischensemble rundet. Ein kleines Feuilleton entfaltet Frau Cuenel Tscheuschner mit dem Tennis-Frühstück. Auf künstlichem Rasen zwischen Rackets, Überkleidern und Tennisnetzen steht ein niedriger Tisch, über und über besät mit kleinen Schleckereien, mit Kuchen, Sandwiches, Likören usw., wie es auch als Dekoration im Schaufenster eines Sportmagazins stehen könnte. Solch Geistreichelei mag man sich gefallen lassen in einem Kinderzimmer, wo zum Geburtstag eine Schokoladenfee mit vielen süßen Gaben aufgebaut war. Es ist sehr anzuerkennen, daß die Damen der Gesellschaft, Frau von Kardorff, Frau Frankfurter oder Julia Kulp Wert allein auf jenen Chic legten, den wir im Kunstgewerbe als gute Form zu schätzen pflegen. Das kann letzten Endes auch nur der Sinn dieser Bemühungen sein. Das Publikum will an solchen Musterbeispielen sehen, wie es mit guten Materialien aus dem Tafeln ein künstlerisch stimmungsvolles Fest machen kann. Es will angeregt werden, mit gleicher Selbstverständlichkeit gleich Schönes daheim zu arrangieren. —

PAUL WESTHEIM.

JUL. KLINGER, FACHSCHULE FÜR DEKORATIONS-KUNST.

TISCH FÜR EIN SOUPER A DEUX.

AUF DEM VEGE IN WEISS. IN DER MITTE DES TISCHES WEISSE ROSEN MIT WEISSEN PERLEN SCHNÜREN IN KRISTALL SCHALE. WEISSES PORZELLAN, SILBER BESTECK. WEISSE LAMPEN, WEISSE [illegible]

E. LETTRÉ—BERLIN UND R. L. F. SCHULZ. Anrichte in nebenstehendem Raum. Silber von E. Lettré.

VOM KLEINGERÄT.

Die Bayrische Gewerbeschau, die jetzt in München mit Eifer vorbereitet wird, möchte sich in besonderem Maße einsetzen für das Kleingerät, für gewerbliche und industrielle Einzelschöpfungen, Einzelmöbel und dergl. Sie wird damit einem sehr aktuellen Bedürfnis entsprechen. Konsumenten und Produzenten verlangen in gleicher Weise nach einer entschiedenen Pflege dieser in letzter Zeit etwas stiefmütterlich behandelten Dinge.

Die Parole, das Einzelstück einmal nach Verdienst in den Vordergrund zu rücken, bedeutet keineswegs — wie die führenden Persönlichkeiten der Gewerbeschau ja auch selbst versichern — ein Abrücken von dem durch die früheren Darmstädter, Dresdener und Münchener Ausstellungen bewährten Prinzip, Möbel und Raumkunstgegenstände in einem einheitlichen Raumganzen darzubieten. Diese ganz moderne Ausstellungsform hat sich ausgezeichnet bewährt, hat in dem Publikum erst die für die neuen Tendenzen günstige Stimmung geweckt, hat den Gewerbekünstlern recht eigentlich den Weg zur Innenarchitektur erschlossen. Das alles wird von den Münchenern, die ja im Jahre 1908 in diesem Zeichen einen Sieg feiern konnten, nicht verkannt; sie meinen nur, daß jene Ausstellungsform sich in mehr als zehn Jahren dermaßen erfolgreich erwiesen habe, daß man für dies Mal wenigstens mit der Vorführung einheitlicher Raumgruppen zurückhalten, wenn nicht gar absehen könne, um die ganze propagandistische Kraft dem Kleingewerbler und seinem Kleingerät zugute kommen zu lassen. Da jede Festlegung, jede Beschränkung auf ein Dogma die Aktionskraft mindert, da man das Eine tun und das Andere nicht zu lassen braucht, kann man Absichten, die dem künstlerischen Schaffen weitere Betätigungsgebiete erschließen möchten, nur begrüßen.

Unter uns gesagt, die bescheidenen und kleinen Sächelchen, an denen Handwerkerwitz

E. LETTRÉ U.
L. R. F. SCHULZ.
GEDECKTER
TEE-TISCH.

SILBER VON
EMIL LETTRÉ
LAMPE MIT
PORZELLAN-
FUSS VON
L. R. F. SCHULZ
MOBEL AUS D.
POSSENDACHER
WERKSTATTEN.

ARCHITEKT ERNST FRIEDMANN BERLIN.
MITINHABER DES HOHENZOLL.-KUNSTGEW.-HAUSES.

SPEISE-SAAL EINES SAMMLERS. RUNDER TISCH MIT REICHER DECKE. FEINES NYMPHENBURGER PORZELLAN.

und Handwerkerkönnen launig sprudeln könnten, sind in den letzten Jahren ein bischen nachlässig behandelt worden. Im Anfang der Bewegung tauchten allenthalben und jede Woche fast kapriziöse Kleinkunstwerke: Gläser, Porzellane, Töpfereien, Drechseleien, Stickereien, Spitzen, Affichen und Drucksachen aller Art auf von so prickelnder Charme, von so geistreicher und künstlerischer Ursprünglichkeit, daß man an solch aparten Schleckereien seine wahre Freude haben konnte. Es war nicht alles reif, was da von fortschrittlich gestimmten Handwerkern und Industriellen in die Welt gesetzt wurde; allein der uninteressierte Laie selbst mußte eine Regsamkeit verspüren, die alle Kräfte anspornte, die anderseits auch immer neue Regsamkeit weckte!

Diese Ansätze mündeten dann bekanntlich in die umfassenderen Bestrebungen nach einer vom künstlerischen Geist getragenen Raumeinheitlichkeit. Es braucht vor den Lesern dieser Zeitschrift nicht erst auseinandergesetzt zu wer-

LOUIS
MEINEL
BERLIN

ABENDTISCH

FRAU MARGARETE V. BRAUCHITSCH – MÜNCHEN.
MITGLIED DER VER. WERKST. F. KUNST IM HANDWERK A.-G.

GARTEN-TEETISCH FÜR 3 PERSONEN. SONNENSCHIRM U. SESSELBEZÜGE M. EINFACHER STICKEREI IN KRÄFTIGEN FARBEN. SESSEL, FUSSBÄNKCHEN U. STÄNDER IN PEDDIGROHR GEFLOCHTEN.

TISCH FÜR EINE KINDER-GESELLSCHAFT. IN DER MITTE SCHOKOLADEN-FEE MIT BONBONS. PLÄTZCHEN U. CONFITÜREN. KERZENHALTER BLUMENGIRLANDEN U. AUSGESÄGTE FIGUREN.

ARCH. KARL STAHL. ATELIER DE HOHENZ[illegible]EN K[illegible]NST-GEWERBEHAUSES.

JUL. GIPKENS-BERLIN. ATELIER DES HOHENZOLLERN-KUNSTGEWERBEHAUSES.

RUNDER SPEISETISCH U. VIER NEBENTISCHE FÜR KONFEKT, OBST, LIKÖRE, ZIGARREN ETC. FARBEN WEISS UND VIOLETT. ROSENTHALER PORZELLAN UND TAFELTUCH WEISS MIT SCHWARZEN RANDSTREIFEN NACH ENTW. GIPKENS.

HERMANN ROTHE (FIRMA ROTHE & KROP).

TISCH FÜR EINE ABEND-GESELLSCHAFT. BLUMENSTERN AUS BLAUEN ANEMONEN, NYMPHENMOOS UND BLAUEN BÄNDERN.

den, wieso diese Entwicklung kommen mußte, warum es notwendig gewesen, das ganze Zimmer vom Fußbodenbelag bis zur Deckengestaltung in eine Hand zu geben. Ohne dieses Avancement vom Gewerbekünstler zum Innenarchitekten wäre ein Durchsetzen der neuen Ideen mühevoller, langwieriger, gewaltsamer gewesen. Aber diese notwendige Verschiebung hatte zur Folge, daß die besten aus dem Gewerbe emporsteigenden Kräfte sich festgelegt sahen auf ein tektonisches Gestalten, das sie hinderte, sich mit gleichem Eifer den mannigfaltigen kleingewerblichen Aufgaben hinzugeben. Der „arrivierte" Keramiker, Textil- oder Plakatzeichner, die begabtesten unter den Buchkünstlern und Metallarbeitern wurden zu Raumbildnern, die bei der Größe der auf sie eindringenden Anforderungen mit dem Vielerlei des Kleinwerkes sich, so gut es eben gehen mochte, abfanden.

Kunsthandwerk und Kunstindustrie mußten so die eigenartige Erfahrung machen, daß die tüchtigsten Erfinder, die sie aus dunkler Unbekanntheit emporgehoben hatten, nach kurzer Zeit für sie nur noch halb, nur noch gelegentlich in Betracht kamen. Genug der Namen, die wie ein Meteor durch irgend ein Spezialgewerbe sausten, wären anzuführen. Wohingegen die kleinen Begabungen, die ungeordneten Talente, halbreife Schülernaturen nunmehr in Anspruch genommen werden mußten.

Nicht ganz so auffallend äußerte sich das auf allen denjenigen Gebieten, die fester mit dem tektonischen Gestalten verknüpft waren. Tapeten, Möbel- und Bespannstoffe, Linoleum, Teppiche, Beleuchtungskörper, Glasfenster, auch in gewissem Sinne die dekorative Malerei profitierten von dieser Entwicklung. Der Innenarchitekt, der seinen Räumen höchste Erlesen-

FRAU CUCUEL TSCHEUSCHNER: TEE-ZIMMER.

SCHAURAUM IM HOHENZOLLERN-KUNSTGEWERBE-HAUS. FRIEDMANN & WEBER.

heit geben wollte, mußte sich mit ihnen befassen, mußte sich die Mußestunden abzwacken, um passende Entwürfe zu fertigen oder den Ausführenden brauchbare Begabungen nachweisen. Es gibt Leute, die der Meinung sind, daß auch da manches impulsiver, flotter, begeisterter hätte geschaffen werden können, allein wir wollen nicht mäkeln an der erreichten und — was bedeutsam genug ist — durchschnittlichen Anständigkeit des Gebotenen.

Anders, wenn es sich um Dinge handelte, die außerhalb dieses Rahmens liegen. Der unansehnliche Gebrauchsgegenstand, künstlerisches Luxusgerät, Spezialmöbel, die dem Komfort dienen, ohne für den Raum unentbehrlich zu sein, ergötzliche Handwerksgebilde, die ihre Entstehung einem technischen oder geistigen Spieltrieb verdanken, tauchen seltener auf. So selten, daß das kaufende Publikum sich begnügt, nur gelegentlich nach ihnen zu fahnden.

Auch das ist erklärlich aus der stärkeren Betonung des Raumganzen. Das Publikum, auf jede Weise gemahnt, aus einer Hand ein einheitliches Raumgefüge zu fordern, hat es bequem gefunden, sich fix und fertig mit einer Einrichtung ausstatten zu lassen. Es hat — aus dem Gefühl heraus, daß der Künstler sein Ensemble wohl am besten zusammenzustellen verstände — dem Möbelgestalter die Freiheit gegeben, auch für den bric-à-brac zu sorgen. Ja, es gab und gibt unter diesen Auftraggebern Leute, die sich kaum getrauen, dieses Arrangement irgendwie anzutasten. Das erscheint uns töricht, erscheint, wenn man den Leuten, die sich künstlerisch einrichten ließen, eine rechte Freude an ihrem Besitz wünscht, nicht gerade sympathisch. Die Folge dieser geschmacklichen Unselbständigkeit ist eine Gleichgültigkeit, ja Interesselosigkeit gegenüber den Erscheinungen, die als Einzelstücke Tag um Tag entstehen. Im Sinne der Künstler, die da ihr Bestes geben möchten, und der Ausführenden, die für ihre

FRAU TONI FRANKFURTER. JUNGGESELLEN-FRÜHSTÜCK.

Qualitätswaren einen Qualitäts-Abnehmerkreis benötigen, kann es daher nur erwünscht sein, wenn wirklich ausgezeichnete Kleingegenstände mit allem Nachdruck präsentiert werden, wenn die breiteste Öffentlichkeit gewonnen wird für ein Schaffen, das seiner ganzen Art nach nicht so umtost sein kann von der rauschenden Bewunderung, obgleich es den Sinnen so manche echte Freude bereiten kann. — Es ist kein Zufall, daß wir die Bayern da voranmarschieren sehen. Von je gab es in München wie in den anderen bayrischen Städten jenen unbekümmerten Handwerksgeist, der aus Liebe zur launigen Form und erfinderischen Betätigung sein Bestes in Kleinwerken verausgabte, die nicht immer die Schätzung erfahren haben, die ihnen billigermaßen hätte zukommen müssen. Mochten die wechselnden Strömungen für viele dieser

ARCHITEKT JULIUS GIPKENS BERLIN. ZIGARRENTISCH.

J. WINHART & CO.—MÜNCHEN: TEE-SERVICE. TOMBAK GEHÄMMERT UND ZISELIERT.

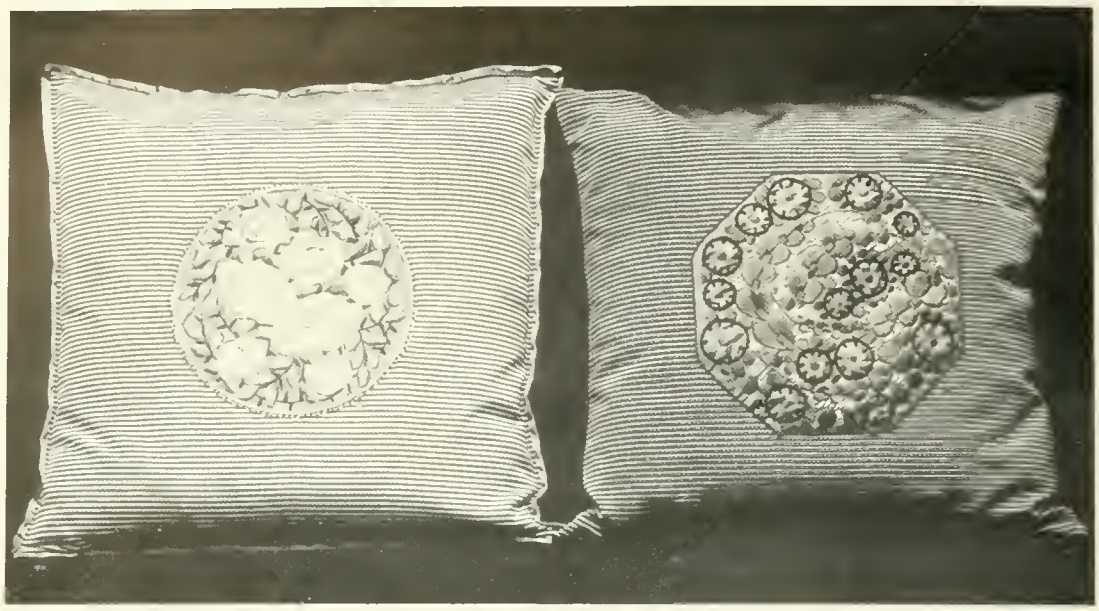
J. WINHART & CO. MÜNCHEN. WEINKÜHLER UND KONFEKT-DOSE.

HANS WINHART. »TAFELAUFSATZ«. AUSF: J. WINHART & CO. MÜNCHEN. ENTWURF: A. KIEKER. »TEEKESSEL«

Meister, die in ihrem Bereich nichts weniger als Künstler sind, ungünstig gewesen sein, sie überraschten immer durch die Anmut und den innerlichen Reichtum, den, ihren Erzeugnissen zu geben, sie sich selten einmal die Mühe verdrießen ließen. Wenn diese in der Verborgenheit schlummernden Geschmackswerte jetzt durch eine große Messe für die Massen greifbar gemacht werden, wenn endlich einmal diese Seite der angewandten Kunst mit der Wucht einer solchen Veranstaltung betont wird, so kann daraus dem Kunstgewerbe als Ganzem beträchtlicher Nutzen erwachsen. Denn nicht nur in Bayern gibt es eine beachtliche, nach Förderung hungernde Kleinkunst. PAUL WESTHEIM.

KLEINE KUNST-NACHRICHTEN.

MAGDEBURG. Curt Herrmann hatte zu seiner Kollektivausstellung im Kunstverein eine Rede gehalten über „Probleme der modernen Malerei". Für ihn schrumpften diese Probleme zu dem einen zusammen: absolute Malerei; Überwindung des zufallsmäßigen Impressionismus; Lichtmalerei schlechthin, und das bedeutet: alleinige Herrschaft des Neo-Impressionismus. So lautet wenigstens das Dogma dieser kleinen Künstlergruppe, die noch immer auf Seurats technische Erfindung schwört, und Curt Herrmann hat sogar ein hübsches Buch daraus gemacht. Man kann nun schon deshalb nicht an seinem Problem vorbei, weil es einen richtigen Kern hat, nämlich den, daß allerdings in erster Linie gut gemalt werden soll. Aber mit der absoluten Malerei ist es doch nicht in alle Ewigkeit getan, und mit Lichtmalerei allein ist nur ein kleiner Prozentsatz aller malerischen Probleme erschöpft. Dies genüge zur Abwehr von Herrmanns Einseitigkeit. Sie steckt auch ganz in seinem praktischen Schaffen (das ihm, sehr natürlich, seine Theorie diktiert hat): eigentlich ist er nur Stillebenmaler. Wunderbar sind seine Stilleben, von delikatester, schöner Juwelenwirkung; ein Genuß für Augen, die reine Farben zu schätzen wissen. Diese Wirkung der touches und des leuchtenden Lichts kann schwerlich überboten werden. Herrmanns Landschaften aber sind auch nicht viel anders als Stilleben behandelt; am lebendigsten noch die breit (impressionistisch!) gemalten Skizzen, die größeren Bilder oft wie von transparentem, statt auffallendem Licht erfüllt. Sonst waren noch Bilder von Bracht, Fr. Rhein, O. H. Engel u. a. ausgestellt. P. F. SCHMIDT.



LIZZIE MARX-DIESTELMANN DESSAU. SEIDEN-KISSEN LILA UND SCHWARZ GESTREIFT MIT STICKEREI.

HEDE KATZWENDEL-KLETZI-EGER

MITTELTEIL EINES KREUZ-LÄUFERS.

AUSFÜHRUNG: PRODUKTIV-GENOSSENSCHAFT DER ABSOLVENTINNEN DER K. K. KUNSTSTICKEREI-SCHULEN—WIEN.

ARCHITEKT FRANZ BRANTZKY—KÖLN. MODELL FÜR DEN RÖMERBRUNNEN IN KÖLN. (VERGL. UNTENSTEHENDE NOTIZ.)

BERLIN. Bei Gurlitt eine Kollektion Dora Hitz, gemalt in den letzten Jahren und seit ihrem Aufenthalt in Florenz. Italien wirkte stark: man sieht nur mehr helle reine Farben und einfache Harmonien. Ein großes Bild: italienische Familie, eins der Frühesten und noch in Italien selbst entstanden, steht auf der Grenze zwischen der alten und neuen Malweise; zwar starke Farben, aber sie sind noch nicht hell, und die vielen Werte heben sich gegenseitig auf. So wirkt das Stück farblos. Aber das Experiment war lehrreich. In der Folge wird alles einfach, hell und freundlich. Am gelöstesten (außer dem schönen Kinderfries) ein Porträt „Dame mit Kind", eine Harmonie von Lila bis Blau, aufgelichtet bis dicht an jene Grenze, wo alle Farbe grau und ein Ton wird. — Dann eine Ausstellung zum Gedächtnis Hermann Pleuers. Ein frühes Bild (1887): „zwei Männer im Atelier", so dunkel im Ton und „gelernt" wie des jungen Hodlers Selbstbildnis im Atelier, und ebenso talentvoll. Aus der mittleren Zeit ein reizvoller Blick in eine enge Gasse, vorbei an Gartenmauer und Bäumen und dunkelgrau-braunen Häusern, ein stilles Bild. Pleuer ging später eigene Wege und schuf sich eine Spezialität, die Eisenbahnbilder. Ganz original gesehen, von gedämpfter Helligkeit der Farbe, löst er die Form oft so sehr in Ton auf, daß die Stofflichkeit entweicht. Im übrigen waren seine Erlebnisfähigkeit und auch sein Können von engem Umfang: ein Bild „nackte Frauen am Wasser" und ein anderes „eine Sommerlandschaft" sind fast ohne höhere Werte. Er war immer mehr Künstler als Maler. — Bei Cassirer gab es allerlei zu sehen: eine Anzahl von Bildern Max Pechsteins, hübsche Stilleben George Mossons, eine Kollektion des ungarischen Malers Rippl-Ronai. Dann noch Bilder von Klein-Diepold und Fritz Rhein. Beide gehören der Berliner Schule und sind ohne Liebermann nicht denkbar. Klein-Diepold ist der koloristisch kräftigere, dafür auch oft unerträglich hart in der Farbe. Seine Bilder sind einheitlicher in der Struktur, als etwa die Kardorffs. Die Lichtverhältnisse stereotyp, aber stets sicher beobachtet. Die Stimmung konzentriert, doch von mittlerer Höhe. Das beste eine Parklandschaft mit Weiden und eine Dorfstraße. — Fritz Rhein, der, nach akademischen Jahren, in Berlin den guten Einfluß Liebermanns erfuhr, malte eine Zeitlang hübsche und moderne Landschaften. Inzwischen ist selbst in der Landschaft das früher brav Gelernte wieder obenauf gekommen, ja der offene Pinselstrich fast aufgegeben worden. K.

✿

KÖLN. Der Verschönerungs-Verein läßt einen Monumentalbrunnen errichten als Erinnerungszeichen an das römische Köln. Die Ausführung erfolgt in Muschelkalkstein nach den Plänen und Modellen des Kölner Architekten Franz Brantzky. Neun Reliefs der Brunnenwand bringen Leben, Sitten und Gebräuche der Römer zur Darstellung. Den künstlerischen Mittelpunkt bildet das charakteristische römische Wahrzeichen, die kapitolinische Wölfin auf hohem Säulenpostament. K.

MÜNCHEN. Der Kunstsalon Brakl hat wieder einmal Hans Heider vorgeführt. Heider geht ruhig und redlich voran; immer runder, immer voller gestaltet sich das Bild seines Schaffens. — Walter Ophey, ein Düsseldorfer, zeigte bei Brakl lichtdurchflutete Landschaften von großer Schönheit und Kraft der Farbe. Das Rezept ist das seit Monet bekannte: Reine Pigmente, daher große Leuchtkraft, blasse Schatten, daher starke Lichtwirkung. Was Ophey an Persönlichem zu dem Rezepte hinzugibt, ist hinreißendes Temperament und höchste Vollendung des Geschmackes. Es ist dichterische Wärme, lyrische Sinnlichkeit in seinem Schaffen. Die Strenge seiner malerischen Prinzipien paart sich mit bestechender Liebenswürdigkeit der künstlerischen Wirkung. — W. M.

✿

MÜNCHEN. Bei Thannhauser war das Ehepaar Carl Caspar und Maria Caspar-Filser mit einer großen Kollektion zu Gast. Achtung vor diesem schönen Vorwärtsschreiten, vor dieser unbestechlichen Ehrlichkeit des Strebens! Carl Caspar ist in kurzer Zeit ein Figurenmaler von Rang geworden. Ich möchte hinweisen auf den Ernst und das tiefe Gefühl, mit dem das zentrale Problem der Komposition und der räumlichen Rhythmik hier gefaßt wird. Man darf auf Carl Caspar Hoffnungen setzen. Die Landschafterin Frau Caspar-Filser zeigt jede neue Ausstellung auf höherer Stufe. Ihre Farben sind stärker und reiner geworden, ihre Anschauung flächiger, ihre Malerei breiter und einfacher, ihre künstlerischen Wirkungen energischer und suggestiver. In ihrer Hinneigung zum Monumentalen liegt jene Ähnlichkeit mit dem Streben ihres Gatten, die es erlaubte, die beiden Kollektionen gemischt gehängt vorzuführen. — Daß die III. Ausstellung der sagenberühmten Neuen Künstlervereinigung für mich vieles Erheiternde in sich barg, gestehe ich mit jenem Freimute, den sich der Mensch nicht selten durch zehnjährige Kritikertätigkeit angewöhnt. Zwei schöne ausdrucksvolle rhythmische Studien von Bechtejeff (Bewegungswellen, an Menschengruppen demonstriert) nehme ich mit Achtung aus. Das übrige fällt für meinen Geschmack unter die Rubrik: Schaustellungen, Volkslustbarkeiten und ähnliche Vergnügungen. Diese Kunst ist mir zu monologisch. Genau dasselbe gilt für die Secession der „Künstlervereinigung", die unter dem Namen „Der blaue Reiter" gleichzeitig ausgestellt hat. Man sieht zu deutlich, daß diese Künstler, die mit echter Leidenschaft ihre Ziele verfolgen, die landläufigen Maßstäbe des Könnens, der Darstellungskraft perhorreszieren, als daß man sie an diesen messen dürfte. Man ist mit ihnen entweder schon vor Betreten des Ausstellungssaales einig oder man wird es nie. Die Werke selbst überzeugen mit ihrem rein intellektual-programmatischen Untergrund wohl niemanden. — Ebenfalls bei Thannhauser hat der Deutsch-Böhme Fritz Gärtner seine große Kollektion „Arbeit" gezeigt. Sie umfaßte Gemälde und Plastiken mit dem Thema Feldarbeit. Gärtner ist eine sehr tüchtige Begabung, die mit ernstem Bemühen darnach ringt, das Durchschnittliche hinter sich zu lassen und zu größerer Freiheit des Ausdruckes aufzusteigen. — W. M.

FRITZ BEHN-MÜNCHEN. GRABMAL FÜR FELIX MOTTL.

✿

MÜNCHEN. Renoir in der modernen Galerie. — Renoir war bis jetzt in München nur mit vereinzelten und keineswegs den besten Arbeiten zu Gast. Ob diese Kollektion von 41 Gemälden, die die Zeit von 1873 bis 1901 umfassen, als maßgebende Darstellung des Meisters gelten kann? Ich glaube nicht. Im allgemeinen erfordern ja gerade Renoirs Arbeiten ein besonders liebevolles Versenken. Sie enthüllen erst bei wiederholtem Betrachten ihre wesentlichen Qualitäten: die paradiesische Reinheit einer im Grunde naiven und fast kindlichen Künstlernatur, die arkadische Heiterkeit einer Weltauffassung ohne jedes hauptstädtische Raffinement, den romantischen und besonders in der früheren Periode an Monticelli erinnernden Reiz der Farbe. Neben Gemälden von solchen Qualitäten sieht man hier jedoch eine große Anzahl von Bildern, die öldruckartig glatt gepinselt und ganz ungewählt in der Farbe sind. Der ehemalige Porzellanmaler macht sich bemerkbar in den verschliffenen charakterlosen Formen, in dem sentimentalen, verblasenen Pinselstrich. Das meiste davon ist freilich auf Rechnung des Alters zu setzen, und ein hohes Verdienst bedeutet die Ausstellung trotz allem, da sie immerhin in vier oder fünf Meisterwerken die volle bestrickende Liebenswürdigkeit dieses Künstlertemperamentes zum Vorschein bringt. — W. M.

JULIE SITTE—WIEN. MAJOLIKA: »DISTEL-FINKEN«
AUSFÜHRUNG: K. K. KUNSTGEWERBE-SCHULE—WIEN

N
3
D4
Bd.29

Deutsche Kunst und Dekoration

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY